Мокульский С. С. **О театре** / Сост. Н. Г. Литвиненко, Вступит. ст. Л. А. Левбарг и Е. Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. 544 с.

*Н. Литвиненко*. От составителя 3 [Читать](#_Toc479083191)

*Л. Левбарг, Е. Финкельштейн*. Стефан Стефанович Мокульский 5 [Читать](#_Toc479083192)

**Итальянский театр**

В спорах о Гольдони 19 [Читать](#_Toc479083194)

Карло Гольдони 40 [Читать](#_Toc479083195)

Карло Гоцци и его сказки для театра 73 [Читать](#_Toc479083196)

Опера Россини «Севильский цирюльник» 109 [Читать](#_Toc479083197)

К спорам о «Мирандолине» 114 [Читать](#_Toc479083198)

Томмазо Сальвини 118 [Читать](#_Toc479083199)

**Французский театр**

Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма 127 [Читать](#_Toc479083201)

Творчество Мольера 191 [Читать](#_Toc479083202)

Пьер Бомарше 244 [Читать](#_Toc479083203)

Театр Французской комедии 276 [Читать](#_Toc479083204)

Третий спектакль театра Комеди Франсэз 283 [Читать](#_Toc479083205)

Мольеровские образы 289 [Читать](#_Toc479083206)

Элиза Рашель 293 [Читать](#_Toc479083207)

**Английский театр**

Генри Фильдинг — великий английский просветитель 299 [Читать](#_Toc479083209)

**Русский и советский театр**

Петроградские театры от Февраля к Октябрю 321 [Читать](#_Toc479083211)

В борьбе за классику 348 [Читать](#_Toc479083212)

А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра 382 [Читать](#_Toc479083213)

Монахов — Труффальдино 397 [Читать](#_Toc479083214)

Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма 405 [Читать](#_Toc479083215)

Вторая встреча с Шиллером 416 [Читать](#_Toc479083216)

«Тартюф» 427 [Читать](#_Toc479083217)

«Волки и овцы» в Малом театре 436 [Читать](#_Toc479083218)

«Адриенна Лекуврер» в Московском Камерном театре 442 [Читать](#_Toc479083219)

Театральное обозрение 447 [Читать](#_Toc479083220)

«Золотая карета» 453 [Читать](#_Toc479083221)

Мастер драматического перевода 457 [Читать](#_Toc479083222)

«Царь Эдип» в Театре имени Руставели 468 [Читать](#_Toc479083223)

Итоги и задачи изучения западноевропейского театра 485 [Читать](#_Toc479083224)

**Библиография** *(Составила Н. Мокульская)* 508 [Читать](#_Toc479083225)

**Указатель имен** 528 [Читать](#_Toc479083227)

# **{****3}** От составителя

Литературное наследие Стефана Стефановича Мокульского обширно и многообразно. Библиографический список его трудов, приложенный к данному сборнику, красноречиво свидетельствует о том, как он много успел сделать в самых различных отраслях искусствознания.

Чтобы отразить всю широту научной и критической деятельности С. С. Мокульского, его работы по театру, литературе, кино, затрагивающие многовековую историю зарубежной культуры и современную жизнь советского и западного искусства, потребовалось бы издать несколько объемных томов.

Составитель, сознательно ограничив себя в отборе материала, поставил перед собой задачу показать по возможности полно главное звено научной и критической деятельности С. С. Мокульского — его работы в области театра.

Именно в театроведении и прежде всего в области истории западного театра С. С. Мокульский внес наибольший вклад и стал известным ученым не только в Советском Союзе, но и за его пределами.

Театроведческое наследие С. С. Мокульского затрагивает почти все вопросы и явления театра. Он выступает как литератор в самых различных жанрах: в сборнике помещены научно-исследовательские статьи, популярные очерки о творчестве того или иного драматурга или театрального коллектива, монографии об актере, театральном художнике, портрет актера в роли, журнальные и газетные рецензии и, может быть, первый опыт анализа деятельности ученого — историка театра (статья об А. А. Гвоздеве).

Даны в сборнике и устные выступления С. С. Мокульского: его доклад на научной театроведческой конференции, речи перед широкой аудиторией в дни юбилейных знаменательных дат известных деятелей театра, выступления перед труппой театра в связи с постановкой той или иной пьесы, балета или оперы.

Перед читателем возникает образ советского ученого-историка, обладавшего глубиной познаний и необычайной эрудицией, и критика, горячо заинтересованного судьбами современного искусства и науки.

{4} В отборе материала составитель помимо указанных моментов руководствовался также тем, чтобы книга эта оказалась полезной для специалиста-театроведа, историка искусств, литературоведа и представила бы познавательный интерес для широкого круга читателей, за углубление знаний которых всегда так ратовал замечательный педагог и просветитель С. С. Мокульский.

Сборник разделен на следующие разделы: «Итальянский театр», «Французский театр», «Английский театр», «Русский и советский театр». В каждом из этих разделов материал размещен хронологически; вначале идут большие научно-исследовательские статьи, потом — журнальные и газетные рецензии, среди которых предпочтение отдано выступлениям С. С. Мокульского последних лет; завершают разделы доклады или застенографированные выступления по различным вопросам.

Исключение составляет журнальная статья С. С. Мокульского «В спорах о Гольдони». Нам показалось интересным открыть сборник одной из его последних статей, написанной им непосредственно после поездки в Италию на конгресс, посвященный великому итальянскому драматургу, к изучению творчества которого С. С. Мокульский периодически возвращался на протяжении всей своей жизни.

Некоторые статьи, помещенные в сборнике, подверглись сокращению. Эти сокращения не имеют принципиального характера. Как правило, они связаны с тем, что та или иная статья предназначалась в свое время для конкретного издания, и теперь ряд моментов из данных статей может быть опущен. В работах ранних лет редакцией изменены некоторые написания имен, названий пьес и пр. в соответствии с современным написанием.

Объем сборника не позволил включить большие монографические труды С. С. Мокульского и главы из учебников по истории зарубежного театра. Читатель, заинтересовавшийся данными работами, легко найдет их в библиотеках.

Список трудов С. С. Мокульского, завершающий сборник, составлен Н. И. Мокульской.

Сборнику предпослана статья Л. А. Левбарг и Е. Л. Финкельштейн о деятельности С. С. Мокульского как ученого, критика и педагога, как одного из основателей советской марксистской науки о театре.

*Н. Литвиненко*

# **{****5}** Стефан Стефанович Мокульский

Рассказать о Стефане Стефановиче Мокульском — это значит рассказать историю советской науки о литературе и театре, о трудном и славном ее росте. Это значит — рассказать об ученом-коммунисте, о вдохновенном труженике науки, воспитателе множества деятелей советского театра и литературы.

Он принадлежал к новому поколению ученых, вступившему в жизнь после 1917 года, к тому поколению, которое решительно преодолело замкнутую кастовость старых научных традиций и сразу поверило в могучую созидательную силу Октября.

С. С. Мокульский родился в Тифлисе в 1896 году. Детство и юность он провел в Киеве, где и окончил в 1918 году романо-германское отделение филологического факультета университета. Награжденный золотой медалью за работу по синтаксису вульгарной латыни, он был оставлен при Киевском университете для «подготовки к профессуре».

Свой путь в науке С. С. Мокульский начал рано. Уже в 1916 – 1917 годах он опубликовал первые научные статьи по вопросам лингвистики и общей истории культуры.

Стремительное наступление культурной революции предъявляло большой счет к ученым. Необходимо было удовлетворить жадную тягу к познанию, характерную для эпохи великого революционного переворота, включившего миллионные массы в активную историческую деятельность. Это и порождало своеобразный универсализм ученых, сложившихся в 1920 – 1930‑е годы.

Для С. С. Мокульского оказалось естественным включение в бурную жизнь эпохи военного коммунизма. Ему помогли жившие в нем властная потребность общественной деятельности и демократизм, которые были столь же неотъемлемыми свойствами его натуры, как любовь к жизни, как вера в людей.

Овладение «второй профессией» — профессией театрального критика — позволило С. С. Мокульскому с первых шагов принять участие в культурном строительстве молодого Советского государства. Начинающий {6} лингвист и литературовед с каждым годом все больше углублялся в изучение театра.

Многообразие интересов проявилось с самого начала творческой деятельности С. С. Мокульского. Он был ученым, лектором, критиком, переводчиком, редактором, педагогом. Он одновременно работал над своими капитальными трудами, переводил немецкие работы о театре Африки и Японии, французские и немецкие книги по вопросам кинематографии, составлял никогда раньше не существовавшие программы по истории зарубежного театра, писал вступительные статьи к многочисленным изданиям, посвященным поэзии, кино, режиссуре, актерскому искусству. В этой тяге к живой современности — весь Стефан Стефанович Мокульский. Он был пропагандистом, просветителем в самом высоком и чистом значении этого слова, просветителем по призванию, по убеждению, по зову сердца. В нем жила органическая потребность нести свои знания людям, учить, разъяснять, растить духовную культуру народа. Это определило и разностороннюю его деятельность и ту страсть к труду, которая составляла самую существенную сторону его личности.

После нескольких лет работы в Ялте и Симферополе он в 1923 году переехал в Ленинград. Здесь в театральном отделе Государственного института истории искусств наряду с крупными специалистами по истории русского театра собралась сильная группа филологов романо-германистов (А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский, С. К. Боянус, А. А. Гвоздев), во главе которых стоял крупнейший русский испанист Д. К. Петров. Когда в 1922 году руководство театральным отделом перешло к А. А. Гвоздеву, он привлек талантливую молодежь — А. И. Пиотровского, К. Н. Державина, И. И. Соллертинского. В конце 1923 года к ним присоединился С. С. Мокульский. Вот эта группа энтузиастов и создала советскую науку об истории зарубежного театра.

Больше сорока лет жизни отдал С. С. Мокульский напряженному творческому труду. Помимо четырнадцати книг он опубликовал свыше пятидесяти исследований по многим кардинальным вопросам истории зарубежной литературы, зарубежного и советского театра. Кроме того, он написал свыше 450 статей для газет и журналов, больше 200 статей для двух изданий БСЭ, Литературной и Театральной энциклопедий.

Когда С. С. Мокульский начинал свой творческий путь, науки о театре фактически не существовало. Русское дореволюционное литературоведение много сделало для изучения западноевропейской драматургии. Однако в трудах Александра и Алексея Веселовских, Н. Стороженко, И. Иванова, Д. Петрова, А. Шахова и многих других понятия «драма» и «театр» не расчленялись и изучение театра подменялось анализом драматического рода литературы. Попытки изучения сценического искусства были редкими и носили случайный характер.

Сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции перед молодым театроведением встала задача овладения методологией марксизма-ленинизма и точного определения предмета научного исследования. Театроведы первого поколения не сразу и не просто пришли к высоким своим достижениям. Процесс действенного овладения методом {7} марксистского искусствознания оказался сложным, потребовал от них преодоления формалистического, а затем и вульгарно-социологического подхода к явлениям искусства, освобождения от влияния культурно-исторической школы. Но сами их ошибки были этапами роста советской гуманитарной науки, и каждое новое исследование вписывало в театроведение новую главу, вводило в обиход не изученный ранее материал. Сейчас в исторической перспективе поражают не их ошибки, естественные и неизбежные, а самоотверженная преданность науке. Всегда в исканиях, всегда в упорном труде, они неизменно сохраняли суровую принципиальность, мужественную способность признавать свои заблуждения и, преодолевая их, двигаться вперед.

Стефан Стефанович Мокульский, как никто другой из его соратников, умел быть беспощадным к себе, услышать правду в резких суждениях критики, заново пересмотреть сделанное вчера. Интересы науки были для него всегда важнее собственного авторского самолюбия. Беспредельная научная честность и горячая заинтересованность в овладении марксистской методологией позволили Стефану Стефановичу Мокульскому достигнуть высот идейной зрелости и занять выдающееся место в развитии советского театроведения.

В науку о театре С. С. Мокульский приносит богатый опыт русской филологии и литературоведения — присущее им огромное уважение к фактам, требование научной точности, исчерпывающей документальной аргументации. Но при этом он исходит из марксистского понимания искусства как формы общественного сознания и, в отличие от дореволюционных филологов, не ограничивается изучением драмы, а рассматривает в органическом единстве все компоненты театрального искусства.

Тончайшее знание материала в сочетании с ясностью мысли и четкостью каждого вывода составляют своеобразие исследовательского почерка С. С. Мокульского. Тонкий стилист и подлинный эрудит, он не допускает никаких словесных излишеств и изысков. В лаконичной, рационально-строгой форме он умеет ясно и просто выразить сложную мысль. Его работы легко читать и понимать.

Эта творческая манера с особой наглядностью проявилась в одном из капитальнейших, созданий С. С. Мокульского — «Истории западноевропейского театра». Написанное в 1936 году в качестве учебника для театральных вузов, это монументальное исследование явилось первой на русском языке работой, воспроизводящей целостную картину развития западноевропейского театра от античности до XIX века.

Прослеживая историю театрального искусства в тесной связи с явлениями общественно-политической и культурной жизни, с развитием литературы, в строгой взаимозависимости от философской и эстетической мысли эпохи, С. С. Мокульский ни на минуту не забывает о синтетической природе театра. Он исследует искусство актера, технику сцены, театральное здание, музыку, костюм, декорацию, организационные принципы театра с той же глубиной и степенью детализации, как и драматургию. Он не ограничивается рассмотрением драматического театра, целые главы посвящает опере и балету. Опираясь на тщательно подобранный и изученный {8} иконографический материал, он воссоздает облик спектаклей прошлых веков, стиль актерского исполнения. В этом комплексном изучении театра и раскрытии его идеологической сущности проявились важнейшие завоевания советского театроведения.

И хотя в «Истории западноевропейского театра» (главным образом в первом томе) не могла не отразиться методологическая незрелость, типичная для гуманитарной науки начала 1930‑х годов, два тома этого труда и много лет спустя не потеряли своей научной значимости. Все, кто позднее касались проблем развития западноевропейского театра, опирались на опыт этого первого обобщающего исследования.

Но научная мысль С. С. Мокульского никогда не знала покоя, никогда не довольствовалась достигнутым. Через двадцать лет по его инициативе и под его общей редакцией появилась новая, на этот раз коллективная, работа по истории западноевропейского театра, для которой С. С. Мокульский заново написал ряд глав.

В дополнение к двум томам «Истории западноевропейского театра» были созданы две части Хрестоматии[[1]](#footnote-2). Сама по себе идея создания хрестоматии по истории театра была абсолютно новой и плодотворной. В Хрестоматию вошли самые разнообразные историко-театральные документы — надписи на древнегреческих Дидаскалиях и эпистолы отцов средневековой церкви, карнавальные песни, впервые упоминающие об итальянской комедии масок, и рецензии современников на премьеру «Женитьбы Фигаро». Весь этот огромный материал, тщательно разысканный, впервые собранный воедино и в большинстве случаев никогда ранее не переводившийся на русский язык, необычайно повысил общий уровень знаний всех поколений советских театроведов об истории зарубежного театра. Роль этих книг С. С. Мокульского в росте советской театроведческой науки огромна.

Однако примечательны не только книги сами по себе, но и история их создания. Ряд добровольных переводчиков, увлеченных затеей Стефана Стефановича Мокульского, охотно рылись в книгах, по его заданию и плану искали и переводили материал. Весь этот пестрый поток текстов он отбирал, редактировал, проверял, приводил в систему. Ему принадлежал и замысел, и план, и само создание книги. Но когда она вышла в свет, группа переводчиков, состоявшая преимущественно из молодых его учеников, еще не имеющих ни научного опыта, ни научных трудов, с изумлением увидела свои имена в качестве составителей книги. В этом эпизоде, как в фокусе, проявился педагогический метод С. С. Мокульского и те нравственные принципы, которые он пронес через всю свою жизнь.

В творчестве каждого ученого можно найти особенно близкие и дорогие ему темы и проблемы. Стефана Стефановича Мокульского всегда {9} тянуло к просветленно-гармоническому и утверждающе-этическому началу. Это и породило его основные научные пристрастия — интерес к итальянскому и французскому искусству эпохи Возрождения, XVII и XVIII веков. Ему были сродни вольнолюбивый дух итальянской ренессансной новеллы, жизнерадостность и красочность поэзии Ариосто и Полициано, веселая буффонада комедии масок. Его привлекала борьба за свободу человеческой личности и гимн всему живому в гуманистической итальянской литературе. Зачитываясь терцинами Данте и сонетами Петрарки, он любовно переводил новеллы Мазуччо и мемуары Гольдони. Начав с исследования отдельных частных вопросов, он пришел к созданию крупных работ по истории итальянской литературы и театра.

Путь историка западноевропейского театра С. С. Мокульский начал с работы о Гольдони в 1926 году. Впоследствии он неоднократно писал о замечательном итальянском драматурге, в котором особенно ценил светлый взгляд на жизнь, гуманизм и народность, здоровую жизнерадостность и душевную ясность. С присущей ему страстностью С. С. Мокульский защищал Гольдони от реакционных буржуазных ученых и с негодованием восклицал: «И далась же этим критикам “утонченность” Гольдони! Где, когда и в чем она проявилась у этого демократического драматурга, лишенного всяких изысков?!»

В сентябре 1957 года С. С. Мокульский представлял советскую науку на Международном конгрессе по изучению творчества Гольдони, проходившем в Венеции. С нескрываемой гордостью за достижения советского театроведения он выступил на конгрессе, а затем по венецианскому и римскому радио и рассказал о «нашем, советском понимании Гольдони как драматурга-просветителя», о многочисленных переводах комедий Гольдони не только на русский язык, но и на языки других народов СССР, об огромном успехе пьес венецианского комедиографа и высказал предположение, что «великий Гольдони даже не подозревал о существовании многих народностей, которые сейчас играют и смотрят его комедии в нашей многонациональной стране».

По скромности он не рассказал лишь о своей роли в изучении наследия Гольдони. А между тем он был одним из создателей и одним из крупнейших представителей русской гольдонистики.

Много сил отдал Стефан Стефанович Мокульский созданию работ по французской культуре. Уже в 1924 году появилась его первая статья о Вольтере. В последующие годы он писал о сонетах Ронсара и трагедиях Шенье, о романах Лесажа и драме Гюго, создал монографии о творчестве Мольера, Расина и Бомарше. Подлинным завоеванием советской научной мысли стали его фундаментальные литературоведческие и театроведческие труды, посвященные Франции XVII – XVIII веков.

Ведущее место в исследованиях С. С. Мокульского заняла проблема классицизма — одна из узловых проблем европейского искусства XVII века. Советским ученым приходилось преодолевать многие предрассудки, прочно укоренившиеся в дореволюционной научно-критической мысли. Еще жив был термин «ложноклассицизм», еще нередко монархические и аристократические черты французского искусства XVII века заслоняли от {10} критиков его великое общенациональное содержание. Советскому искусствознанию предстояло заново «открыть» Корнеля, Расина, Мольера, Буало, и задача эта в значительной мере была решена С. С. Мокульским.

Опираясь на работы К. Маркса, С. С. Мокульский проследил теснейшую взаимосвязь французского классицизма с процессом общественно-политического развития Франции XVII века, показал специфику философского мышления эпохи, раскрыл корни и сущность рационалистического метода в искусстве французских поэтов, драматургов, актеров.

С. С. Мокульский умел искренне восхищаться поэтической выразительностью Лафонтена и Буало, прозрачной ясностью Расина, дерзкими и мудрыми афоризмами Мольера. Он мог с увлечением читать чеканные строки Корнеля, наслаждаясь каждым его стихом. Эта его способность непосредственного эстетического восприятия никогда не мешала строго объективному анализу явлений искусства. Наоборот, она обогащала его научные труды, вносила в них личную взволнованность и заинтересованность.

В своих работах С. С. Мокульский собрал воедино весь пестрый запас фактов литературной и театральной жизни и создал цельную и ясную картину развития французского искусства XVII века. Он проследил сложный процесс эволюции французского сценического искусства — от наивной буффонады ярмарочных спектаклей средневековья до зрелого профессионального искусства мастеров театра XVII и XVIII веков.

Особое место в его исследованиях по французской литературно-театральной культуре заняло творчество Мольера. К наследию великого французского комедиографа он обращался на протяжении всей своей жизни. С каждой новой работой он все полнее и глубже раскрывал его как великого гуманиста и сатирика, как художника, которому «удалось создать подлинно реалистическую, полнокровную комедию, брызжущую весельем, жизнерадостностью, здоровым плебейским юмором и в то же время — исключительно глубокую, насыщенную большим философским содержанием и стоящую на высоте наиболее прогрессивных идей его эпохи».

В центре научных интересов С. С. Мокульского стояло также изучение французской просветительской культуры. Его деятельной натуре, его широкому демократизму был близок гражданский пафос, жизнеутверждающая сила и реалистическая устремленность искусства, складывающегося накануне революции 1789 года. Он постоянно возвращался к творчеству Вольтера и Мариво, Клерон и Лекена, Дидро и Бомарше.

В основу своей концепции развития литературы и театра эпохи Просвещения он первый положил высказывания Маркса, Энгельса и Ленина о просветителях и статью Плеханова о французском искусстве XVIII столетия. В его многочисленных трудах глубоко раскрыта напряженность нарастающей во Франции XVIII века идеологической борьбы, боевой дух ее теоретической мысли, художественная выразительность ее искусства. В этих его работах особенно привлекает полемическая заостренность: с марксистских позиций ведет он борьбу с теми представителями буржуазной науки, которые нарочито замалчивают революционный смысл и высокое художественное мастерство просветительского искусства.

{11} Крупнейший специалист по истории зарубежной литературы и театра, С. С. Мокульский никогда не отрывался от современности. Созданные им исследования по искусству прошлых веков помогали процессу овладения классическим наследием, обогащали живую театральную практику. И естественно, когда встала задача создания первых обобщающих трудов по истории советского театра, С. С. Мокульский и здесь оказался в рядах зачинателей. Его развернутые статьи «Петроградские театры от Февраля к Октябрю» и «В борьбе за классику» стали основополагающими работами. Написанная им вместе с группой его друзей и соратников — ленинградских театроведов (А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский. И. И. Соллертинский), «История советского театра» охватила лишь жизнь петроградских театров первых революционных лет, однако тщательность документации, обилие привлеченного архивного материала делают эту книгу первым капитальным трудом по истории советского театра.

К созданию этого исследования С. С. Мокульский и его соавторы пришли от живой рецензентской практики. Они начали выступать в те годы, когда театр переживал трудный период ломки и в процессе идейно-художественных исканий нередко подпадал под влияние эстетских и формалистических настроений.

Молодая советская критика активно участвовала в этих поисках, нередко ошибаясь вместе с театрами. Многие критики видели возможность обновления театра в стилизаторстве, в возвращении к старинным формам народного балагана или приходили к пролеткультовскому отрицанию классического наследия, к призывам выбросить из театра «литературщину» и «психологизм». Но при всех этих просчетах советская театральная критика в целом с первых шагов была проникнута стремлением к созданию боевого, публицистического, революционного театра, старалась уловить закономерности новых явлений культуры, найти подлинный путь становления социалистического искусства.

В этом вдохновенном труде С. С. Мокульский участвовал повседневно, откликаясь неотложно, не медля, на любое театральное событие. Свои первые рецензии он печатает еще в бытность студентом в Киеве, в 1918 году. В последующие годы, где бы он ни находился — в Крыму, в Ленинграде или в Москве, — он помещает на страницах многочисленных газет и журналов короткие информационные заметки, рецензии, большие критические статьи. Он пишет о драматических спектаклях и об оперетте, об эстрадных концертах и о новой советской драматургии, об опере и о кинофильмах, о самодеятельных коллективах, о театрах юного зрителя, о театрах народов СССР.

И хотя С. С. Мокульский, как и его товарищи, не сразу пришел к четким идейным позициям, залогом роста было прежде всего глубоко присущее ему понимание великой воспитательной силы театра. Он всегда умел уловить связь художественного явления с потребностями общественной жизни, постоянно ориентировался на интересы массового советского зрителя. Именно поэтому его темпераментные и взволнованные статьи даже в 1920‑е годы содержат идейные оценки, которые поражают подчас своей зрелостью. Так, рассказывая в 1924 году об П. Н. Орленеве, {12} С. С. Мокульский пишет: «Орленев был и остался актером русского безвременья, дореволюционных сумерек жизни. Его неврастения создали ему некогда столь громкую славу именно потому, что она была актуальна, созвучна настроениям интеллигенции “страшных лет России”. Сейчас она уже анахронизм и не находит отзвука в сердцах нового зрителя». И, анализируя мастерство этого большого мастера русской сцены, он добавляет: «… у него большой талант: страшный, мучительный, нервный, раздробленный. Он весь в прошлом, но это прошлое загорается у него огнем подлинного искусства».

С пристальным вниманием следит С. С. Мокульский за рождением всего нового, активно участвует в поисках путей обновления театра. Не удивительно, что он постоянно возвращается в своих статьях к деятельности Мейерхольда. Как и вся театральная общественность этих лет, он возлагает большие надежды на новаторские поиски Мейерхольда, неоднократно приветствует их. Но наступает момент, когда одним из первых С. С. Мокульский настораживается, его отпугивает усиливающееся формалистическое экспериментаторство ТИМа. «Из работы ТИМа стал выветриваться тот общественный пафос, который заставлял советскую общественность признавать этот театр подлинно своим, — пишет он в 1928 году. — ТИМ переживает кризис. Из этого кризиса есть только два выхода: либо на путь подлинно советского, подлинно общественного театра (…), либо на путь чистых формальных исканий, чистого экспериментаторства, не связанного с запросами эпохи культурной революции». В 1929 году он повторяет: «Большой мастер нового театра находится на перепутье».

Продолжая лучшие традиции русской театрально-критической мысли, С. С. Мокульский в свои острозлободневные рецензии привносит глубину научного анализа, высокую филологическую культуру, эрудицию большого ученого. Все это в сочетании с тонким чувством стиля драматического произведения и бережным отношением к авторскому тексту позволяет ему глубоко вскрывать и оценивать спектакль. Он горячо поддерживает смелую режиссерскую мысль, самостоятельное прочтение театром пьесы. Но если режиссер допускает при этом искажение идейно-художественного звучания пьесы, если вносимые им коррективы не оправданы большим идейным смыслом, С. С. Мокульский становится непримиримо резким в своей конечной оценке.

Рецензируя в 1924 году спектакль «Федра» в Камерном театре, о котором впоследствии он много и увлеченно писал, С. С. Мокульский дает характеристику трагедии Расина, ее стиля, образов, языка, останавливается специально на чуждом расиновскому стиху «вольном переводе» В. Брюсова. Этот превосходный анализ позволяет ему со всей решительностью выступить против стилизаторских, эстетских тенденций спектакли. «… “Федра” — один из самых больших грехов Камерного театра, говорит он. — Правда, она же является и возмездием за однобокий эстетизм, за старомодное стилизаторство, за культ пряной экзотики».

Точность литературоведческих наблюдений придает рецензиям С. С. Мокульского особую весомость и научную обоснованность. Так, приветствуя появление в 1940 году на сцене Ленинградского Нового театра {13} постановки «республиканской трагедии» Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» и принимая в основном режиссерское решение спектакля, он говорит о больших литературных достоинствах перевода, сделанного режиссером спектакля Н. Н. Бромлей. Но, сопоставляя новый стихотворный текст с прозаической драмой Шиллера, С. С. Мокульский приходит к значительным выводам, помогающим разобраться в стиле и характере спектакля. Он пишет: «… переведя “Фиеско” стихами, Бромлей перевела пьесу в иную, значительно более высокую тональность, приблизив ее к более строгим по форме поздним веймарским трагедиям Шиллера. Это и вызывает наши возражения против данной вольности. Но если даже признать допустимость перевода “Фиеско” стихами, следовало бы, во всяком случае, сохранить имеющийся в пьесе контраст между сценами высокими и низменно-комическими, вроде сцен Фиеско с мавром, столкновение Леоноры и Джулии, беседы Джанеттино и Джулии. Такие сцены, даже в стихотворной драме шекспировского стиля, были бы изложены прозой. Ссылка на Шекспира здесь вполне уместна, потому что Шиллер находился в “Фиеско” под его влиянием».

Талант Стефана Стефановича Мокульского как театрального критика с особой яркостью проявился в написанных им актерских портретах. Он запечатлел многие образы, созданные мастерами советской сцены. Он писал о Гайдебурове и Папазяне, Надеждине и Певцове, Грановской, Монахове, Алисе Коонен и многих других.

Он умел почувствовать и передать читателям своеобразие и генетические корни творческой индивидуальности актера; если речь шла об одной роли — четко определить ее место в общей эволюции художника. Так, рисуя актерский портрет Н. Ф. Монахова и прослеживая его творческий путь, С. С. Мокульский убедительно показывает, как опыт, накопленный актером еще до революции в период его работы на эстраде и в оперетте, обогащал его реалистическое искусство. Характеризуя особенности зрелого творчества Монахова в драматическом театре, С. С. Мокульский пишет: «Любая роль строится Монаховым на четкой музыкально-ритмической основе. Она имеет свое звучание, свою пластику, свой темп, изменяющийся в зависимости от движения образа и вложенного в него социального содержания. Игра Монахова никогда не беспредметна, музыкально-танцевальное раскрытие образа не имеет у него самодовлеющего характера. Она ориентируется на воспроизведение реальной действительности, ее социальных связей, конкретных классовых черт каждого отдельного образа. В этом Монахов является строгим реалистом. Притом реалистом, заинтересованным в раскрытии внутреннего психологического мира своих образов».

С интересом следил Стефан Стефанович Мокульский за творчеством выдающейся советской актрисы Алисы Коонен. В его статьях о ней отчетливо проступает глубоко индивидуальный облик актрисы — ее выразительное лицо, способное передавать сложнейшую гамму чувств, ее «низкий, бархатный, певучий» голос, из которого она умеет извлекать «богатейшие и разнообразнейшие интонации». Высокая культура слова сочетается у Коонен с пластическим мастерством, в каждой роли она прежде {14} всего ищет «ритмический рисунок движений, на основе которого затем возникают слова, подчиняющиеся его точному ритму. Отсюда организованность ее игры, сохраняющей даже в моменты сильнейшего эмоционального напряжения чисто балетную точность и законченность». Главную внутреннюю особенность большого трагического таланта Коонен С. С. Мокульский видит в ее «могучей эмоциональности».

С. С. Мокульскому никогда не изменяет принцип исторического подхода ко всякому художественному явлению. Потому, прослеживая сложный процесс эволюции искусства Алисы Коонен, он подчеркивает: «Такую замечательную актрису, как Коонен, наша страна не получила в наследство от дореволюционного театра… а сама породила, дав мощный толчок таившемуся в ней трагическому дарованию». И далее показывает, как актриса, с самого начала тянувшаяся к «театру ярких красок и больших эмоций», именно после Октябрьской революции нашла свой путь к высокому реализму. Если ранее в манере Коонен преобладали стилизованные жесты и условные интонации и от ее игры «веяло холодом горных вершин», то постепенно она пришла к органическому слиянию высокого трагизма и реальной жизненной конкретности, к раскрытию в «Оптимистической трагедии» большой социальной идеи. «Комиссар в ее воплощении — это простота и скромность подлинного представителя массы; в то же время — это громадная внутренняя сила, беззаветная отвага, огромный политический такт, воплощение партийного долга. За скупым, строгим, сдержанным рисунком этой роли не узнать старой манеры Коонен, не узнать ее формально изощренных образов эстетского периода Камерного театра».

Через всю жизнь пронес С. С. Мокульский горячую любовь к живому театру. Сидя в зале, он был тем самым «идеальным зрителем», о котором мечтают режиссеры и актеры, — смеялся до слез неприхотливой шутке, взволнованно реагировал на трагические переживания героев, с нескрываемым интересом следил за развитием действия, даже в тех случаях, когда почти наизусть знал текст любимой классической пьесы.

Огромную радость испытал он в дни Декады грузинской литературы и искусства в Москве в 1958 году, увидев спектакль театра имени Руставели «Царь Эдип». Этому спектаклю он посвятил одну из последних и лучших своих театрально-критических статей, в которой еще раз слились воедино эрудиция большого ученого и пламенная театрально-критическая мысль. Перечитывая трагедию Софокла в греческом оригинале, он дал глубокий и всесторонний анализ сценического решения «Царя Эдипа». Тщательное рассмотрение работы режиссера, композитора, художника, исполнителей всех ролей, красочное раскрытие образного строя спектакля — все это делает статью С. С. Мокульского истинным образцом театральной рецензии.

Но Стефан Стефанович Мокульский был не только ученым и критиком. Исключительное значение имела его редакторская деятельность. Десятки книг вышли под его редакцией. Высокая научная культура позволяла ему безошибочно находить и выправлять текстологическую поточность, подсказывать наиболее верный стилистический оборот, указывать {15} пути поисков. Он обладал также чудесным даром организатора, вдохновителя, собирателя людей. Много важных и ценных изданий было предпринято по его инициативе — сборники пьес Брехта и Гоцци, Ростана и Гауптмана, Гуцкова и Пиранделло; двухтомники произведений Фильдинга, французских драматургов XVIII века, избранных переводов Т. Л. Щепкиной-Куперник. В большинстве этих книг были напечатаны пьесы, впервые переведенные на русский язык и таким образом ставшие достоянием советского читателя.

Даже тогда, когда он сам не принимал участия в какой-либо интересной научной затее, он помогал советом, подсказкой, хлопотами, консультацией, терпеливой и умной редакционной правкой. Он правил работы студентов и аспирантов, младших своих товарищей и зрелых соратников. Множество работ, на титуле которых не стоит имя редактора С. С. Мокульского, своим появлением на свет и своим научным качеством обязано именно ему.

Где бы ни появлялся Стефан Стефанович Мокульский, вокруг него стихийно создавался научный коллектив. Количество его учеников сосчитать невозможно. Он преподавал с самой ранней юности в Киеве, Ялте, Симферополе. В Ленинграде, где расцвел его педагогический дар, он вел курсы и семинары по истории зарубежной литературы в университете, в Педагогическом институте имени А. И. Герцена. В Ленинграде же, на Высших курсах искусствознания при Институте истории искусств, вырастивших почти всех театроведов старшего и среднего поколений, он читал лекции по истории зарубежного театра. Позднее, в Ленинградском театральном институте, он возглавлял научно-педагогическую работу и заведовал кафедрой зарубежного театра. В трудные годы Великой Отечественной войны он ни на один день не прекращал ни научной, ни педагогической деятельности. В Ленинграде в тяжелые дни блокады он своим примером постоянно поддерживал многих товарищей по работе и учеников, вселяя в них бодрость и жизненную силу. Переехав в Пермь, он стал во главе кафедры зарубежной литературы Педагогического института. Находясь с 1943 года в Москве, он и здесь не оставлял преподавательской работы: читал курсы истории театра в ГИТИСе, в школе-студии при МХАТ, в Академии общественных наук.

В Москве деятельность С. С. Мокульского достигла наивысшего расцвета. Будучи директором, профессором, а позднее заведуя кафедрой зарубежного театра Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, руководя сектором театра Института истории искусств Академии наук СССР, широко консультируя различные научные издания, являясь главным редактором подготавливаемой Театральной энциклопедии, постоянно выступая с различными обобщающими работами, подводящими итоги развития театроведческой мысли и намечающими перспективы дальнейших исследований, С. С. Мокульский фактически становится в эти годы во главе всего отряда советских театроведов, изучающих зарубежный театр.

Стефан Стефанович Мокульский всегда был окружен молодежью. Он руководил аспирантами, студентами, младшими товарищами по работе. {16} Всегда готовый помочь, он подсказывал тему одному, рекомендовал к печати статью другого, привлекал к работе, выслушивал исповеди, читал рукописи, учил мастерству.

В деятельности педагога ярче и непосредственнее всего раскрывался присущий ему мудрый дар человечности и способность самозабвенно отдаваться любимому делу.

Кто из бесчисленных учеников не помнит его лекций? Удивительно красивый человек с добрыми и веселыми глазами, стоя на кафедре или расхаживая по аудитории, говорил увлеченно, красочно, радостно, никогда не превращая лекцию в будничное и бесцветное занятие. Он сам был так непосредственно, так очевидно заинтересован предметом, о котором шла речь, что заражал этим интересом слушателей. Убеждение в неотложности и важности процесса передачи знаний определило самую сокровенную сущность всей деятельности С. С. Мокульского. Тех, кто общался с ним, воспитывала прежде всего этическая атмосфера активного дружелюбия, живого интереса, творческой увлеченности, которая неизменно создавалась вокруг него.

Его великолепная щедрость не знала границ. Он отдавал ученикам и младшим товарищам по науке свои любимые темы, активно поддерживая всякое проявление творческой научной инициативы и мысли. Студенты и аспиранты, радуясь многогранности и яркой неповторимости учителя, втихомолку называли его «титаном Возрождения». В студенческих прозвищах почти всегда есть точность лаконичного и меткого штриха.

С детской непосредственностью любил он жизнь во всех ее гранях и красках. Любил и первую зелень деревьев, и переменчивое ленинградское небо. Любил бродить на рассвете по мокрому от росы подмосковному лесу, собирая грибы и прислушиваясь к шорохам ветра и земли. Любил дружескую застольную беседу, радовался меткому, точному слову, острой мысли, забавной шутке. Книголюб и эрудит, он повторял иной раз с лукавой усмешкой слова Сильвестра Бонара: «Воистину, человек скорее создан, чтобы есть мороженое, чем копаться в древних текстах!» Но как он сам любил эти «древние тексты», в человеческой мудрости которых умел находить живое и современное содержание!

В нем чудесно уживались высокая культура и удивительная простота, внутренний такт и энергичное вмешательство в жизнь, мягкая интеллигентность и строгая требовательность к себе и другим, упорная воля ученого и широкая, веселая полнокровная человечность. В нем жило и острое чувство юмора, способность к неудержимому, заразительному смеху, и гневная непримиримость к безделью, равнодушию, подлости.

Вот почему он и останется в памяти тех, кто знал его и учился у него, ученым, для которого партийность была высшим долгом совести, зачинателем больших дел, одним из пролагателей путей советской гуманитарной науки, человеком светлой и прекрасной души, всегда обращенной к людям, гуманистом, сохранившим вечную молодость духа.

*Л. Левбарг, Е. Финкельштейн*

# **{****17}** Итальянский театр

## **{****19}** В спорах о Гольдони Впечатления участника Международного конгресса по изучению творчества Гольдони

В феврале и марте 1957 года прогрессивные люди многих стран отметили, по предложению Всемирного Совета Мира, 250‑летие со дня рождения великого итальянского драматурга-просветителя, реформатора итальянского театра Карло Гольдони. Гольдониевские торжества состоялись и в СССР, где имя великого комедиографа пользуется большой популярностью, и в странах народной демократии, и в ряде буржуазных стран. Широко была отмечена гольдониевская годовщина на его родине, в Италии, и в частности в Венеции, с которой Гольдони был связан и своим рождением и несколькими десятилетиями напряженной творческой работы.

Прежде всего юбилейный год был отмечен завершением издания академического Полного собрания сочинений Гольдони в сорока томах, начатого пятьдесят лет тому назад, в 1907 году. Редактор этого капитального издания, девяностолетний профессор Джузеппе Ортолани, был награжден за этот огромный труд, подлинно труд целой жизни, золотой медалью, которую вручил ему синдик (мэр) Венеции на торжественном заседании, состоявшемся 24 февраля во Дворце дожей в присутствии президента республики Джованни Гронки. Этим заседанием, собственно, и начались гольдониевские торжества в Венеции, растянувшиеся на семь месяцев. В состав этих торжеств входили и разнообразные спектакли, драматические и музыкальные, представленные коллективами как итальянских, так и иностранных артистов, и организация большой гольдониевской выставки, и организация двух научных конгрессов — Второго Международного конгресса по истории театра, состоявшегося в конце июля, и Международного конгресса по изучению творчества Гольдони, состоявшегося в конце сентября. В этом последнем конгрессе, представившем собой как бы своеобразный смотр {20} гольдонистов всех стран, приняла участие и советская делегация, состоявшая из двух человек — А. А. Губера и автора этих строк.

В настоящей статье я хочу поделиться с читателями своими впечатлениями от конгресса, рассказать обо всем, что я видел и слышал в Венеции за шесть дней своего пребывания в этом замечательном городе, и в связи с этим высказать некоторые соображения об изучении творчества Гольдони и положении театра в современной Италии.

### 1

Мы приехали в Венецию 27 сентября, накануне открытия Международного конгресса по изучению творчества Гольдони. Таким образом, нам удалось присутствовать только на завершающем этапе семимесячных гольдониевских торжеств. Мы не видели шестнадцати гольдониевских спектаклей на разных языках, показанных в Венеции в феврале, апреле, июле и августе 1957 года. Мы не приняли также участия в работе Второго Международного конгресса по истории театра, включенного в программу юбилейных гольдониевских торжеств. Было очень досадно, что в этих начинаниях не принял участия Советский Союз, который имеет немало достижений и в области научного театроведения и в области художественного освоения драматургии Гольдони.

Судите сами, читатель. По случаю юбилея Гольдони Венеция устроила своеобразный смотр-фестиваль гольдониевских спектаклей разных стран. Заметим, что такие фестивали происходят в Венеции каждые два года параллельно с двухгодичными художественными выставками (так называемая Biennale). На этот раз театральный фестиваль был посвящен исключительно исполнению пьес Гольдони. Комедии Гольдони исполнялись на итальянском, французском, немецком, английском, польском, сербохорватском и румынском языках. Не было только ни одного гольдониевского спектакля на русском языке, а также ни на одном из языков наших братских народов. А между тем комедии Гольдони исполняются у нас и на Украине, и в Белоруссии, и в Грузии, и в Армении, и в Латвии, и в Литве, и в Казахстане, и в Таджикистане, и в Туркменистане, и во многих других союзных и автономных республиках. Что касается РСФСР, то помимо Москвы и Ленинграда комедии Гольдони шли у нас в 1956 году на сцене 36 периферийных театров, а в юбилейном 1957 году количество театров, играющих пьесы Гольдони, еще более умножилось. Какая страна Европы, не исключая и родины Гольдони, Италии, может похвастать таким широким освоением его драматургии?

{21} Но дело здесь, разумеется, не в количестве гольдониевских спектаклей, а прежде всего в их качестве. Известно, что ставили и ставят комедии Гольдони лучшие наши театры, что «Трактирщица», например, трижды была поставлена в МХАТ, что в Ленинградском Большом драматическом театре «Слуга двух господ» идет почти без перерывов с 1921 года, что в 40‑х годах особенно успешно работал над комедиями Гольдони Ю. Завадский, поставивший «Трактирщицу» с В. Марецкой и Н. Мордвиновым и «Забавный случай» с Б. Олениным. Если бы один из этих спектаклей был показан на гольдониевском фестивале в Венеции, он принес бы театру имени Моссовета крупный художественный успех. Словом, мы упустили прекрасный случай пропагандировать за рубежом нашу советскую театральную культуру, показав итальянцам, как хорошо наши советские актеры играют пьесы их великого комедиографа.

Другой ошибкой, на мой взгляд, было то, что мы не приняли участия во Втором Международном конгрессе по истории театра. Ведь на этом конгрессе опять-таки выступали театроведы разных стран. Не было слышно только голоса советских театроведов. А между тем наше театроведение стоит на несравненно более высоком идейно-теоретическом уровне, чем театроведение буржуазных стран, потому что оно опирается на единственную подлинно научную теорию, теорию марксизма-ленинизма. Мы должны пропагандировать за рубежом достижения нашей театроведческой науки. Ведь они там, к сожалению, известны очень мало.

В том, что дело обстоит именно так, мы воочию убедились, посетив накануне ее закрытия большую выставку, носившую наименование «Карло Гольдони — от масок к комедии». Об этой выставке и о примененных на ней новых приемах экспозиции я буду говорить несколько дальше. Пока же мне хотелось бы остановиться только на одном моменте. На выставке имелся большой библиографический отдел. Здесь были выставлены многочисленные издания пьес Гольдони в оригинале и в переводах на разные языки, до языка эсперанто включительно. Выставлена была также критическая литература о Гольдони на разных языках. И что же: наименее полно здесь были представлены русские переводы пьес Гольдони и русская критическая литература о нем. Всего семь совершенно случайных изданий и две статьи! Здесь были, правда, переводы А. В. Амфитеатрова и А. К. Дживелегова, но не было переводов А. А. Шаховского, А. Н. Островского, П. Д. Боборыкина. Не было нашего двухтомного издания «Мемуаров» Гольдони, выпущенного в 1930 – 1933 годах. А между тем на русский язык переведено начиная с XVIII века более пятидесяти произведений Гольдони — больше, {22} чем на какой бы то ни было другой язык. А наша критическая литература? Она фактически отсутствовала на выставке, если не считать итальянского перевода одной из статей покойного А. К. Дживелегова, напечатанной в 1953 году. Итак, почти вся наша гольдонистика является для Италии белым пятном.

Вывод совершенно ясен: мы непростительно мало пропагандируем в Италии нашу театроведческую литературу — столь же мало, как и наши спектакли. А ведь нужно помнить, что в буржуазных странах многое делается для того, чтобы замолчать наши научные и театральные достижения. Между тем у нас есть чем похвастать перед соотечественниками Гольдони в его юбилейный год. Конечно, мы не преминули вкратце рассказать о своих достижениях на том гольдониевском конгрессе, в котором мы приняли участие. Но насколько убедительнее был бы наш рассказ, если бы он сопровождался показом спектаклей и книг!

### 2

Перейдем теперь непосредственно к гольдониевскому конгрессу, к приемам его организации, к прочитанным на нем докладам и сообщениям.

Конгресс был организован Венецианским муниципалитетом совместно с Венецианским институтом наук, литературы и искусств и с Центром по изучению культуры и цивилизации — «Фондационе Джорджо Чини». Это последнее учреждение, собственно, и несло все расходы по организации конгресса.

Учреждение это существует на средства частного лица, графа Витторио Чини, сенатора. Этот богатейший человек потерял во время второй мировой войны сына и решил увековечить его память созданием целой сети просветительных учреждений на острове Сан-Джорджо Маджоре, который славится знаменитым храмом, сооруженным Андреа Палладио и украшенным картинами Тинторетто. Фондационе Джорджо Чини получило от города Венеции концессию на генеральную реконструкцию острова и всех его художественных памятников. В зданиях бывшего монастыря, построенных Палладио, Лонгена и другими крупными итальянскими зодчими, были размещены созданные Фондационе Джорджо Чини два больших комплекса научных и культурно-просветительных учреждений, получивших наименование Центра искусств и ремесел и Центра культуры и цивилизации. Особенно большую культурно-просветительную деятельность развивает Центр культуры и цивилизации. Он организует национальные и международные конгрессы по различным отраслям {23} знания и финансирует капитальные издания типа «Энциклопедии спектакля» и «Философской энциклопедии».

Такова крупная буржуазно-меценатская организация, явившаяся фактическим организатором конгресса. Только благодаря ей участие в конгрессе было бесплатным, тогда как обычно в буржуазных странах делегаты конгрессов вносят определенные денежные суммы за право принимать участие в их работах. Фондационе Джорджо Чини предоставило помещения для заседаний конгресса. Оно обеспечило делегатам конгресса бесплатное посещение различных музеев, выставок, спектаклей и концертов, состоявшихся в дни конгресса. Оно же взяло на себя издание трудов конгресса.

В работах конгресса приняли участие специалисты в различных областях гуманитарных наук, главным образом литературоведы, лингвисты и театроведы. Всего в конгрессе участвовало свыше двухсот человек. Большинство делегатов были итальянцами. Кроме того, своих представителей прислали Австрия, Англия, Бельгия, Болгария, ФРГ, Голландия, Испания, Польша, Скандинавские страны, Советский Союз, Турция, Франция, Швейцария и Югославия.

Конгресс работал четыре дня — с 28 сентября по 1 октября. Ежедневно происходило по два заседания — в 9.30 и в 15.30. На утренних заседаниях заслушивались большие доклады итальянских ученых разных специальностей, на дневных заседаниях заслушивались более краткие сообщения по частным вопросам гольдониеведения, а также сообщения иностранных делегатов о судьбе наследия Гольдони в их странах. Было образовано три секции: «Гольдони и его время», «Судьба Гольдони за пределами Италии», «Исследования по частным вопросам творчества Гольдони». Больше всего сообщений было сделано во второй секции, где выступали главным образом иностранные ученые.

Конгресс открылся в дивном зале строгой ренессансной архитектуры — бывшей трапезной (cenacolo) монастыря, сооруженной гениальным зодчим Палладио. Открыл конгресс синдик Венеции Роберто Тоньянцци, адвокат по профессии, член христианско-демократической партии. В своей речи он приветствовал делегатов конгресса, съехавшихся из разных стран и объединенных любовью к великому сыну Венеции — Карло Гольдони. После синдика конгресс приветствовали еще Альдо Кеккини, председатель Венецианского института наук, литературы и искусств, и Франческо Карнелутти, председатель Центра культуры и цивилизации.

Карнелутти подчеркнул чувство меры как черту в высшей степени характерную, по его мнению, для Гольдони и делающую его особенно ценным для нас, живущих в такое время, когда это чувство меры кажется полностью утерянным. Объявив {24} Гольдони апостолом политической умеренности, то есть высказав точку зрения, в высшей степени характерную для всего буржуазного литературоведения наших дней, Карнелутти закончил свою речь словами: «Мы очень рады открыть вам двери нашего дома, и да будет угодно богу, чтобы ваша работа в нем протекала счастливо, упорядоченно и благотворно». Такое упоминание имени бога при открытии гольдониевского конгресса прозвучало особенно выразительно, потому что на открытии присутствовал сам архиепископ венецианский в своей пурпурной рясе. И хотя Венеция в целом является, в отличие от папского Рима, городом далеко не клерикальным, нам стало ясно, что Фондационе Джорджо Чини стремится жить в мире с Ватиканом и пытается проводить угодную ему линию, даже чествуя память такого арелигиозного художника, каким был Гольдони.

На конгрессе были заслушаны следующие доклады. Профессор Падуанского университета Диего Валери говорил о поэзии Гольдони, директор пинакотеки и библиотеки Кверини-Сампалья Манлио Дации — о венецианском обществе во времена Гольдони, падуанский профессор Джанфранко Фолена — о языке Гольдони, венецианский профессор Марио Маркаццан — о просветительстве и традиции у Гольдони. Сугубо театроведческими были доклады Гоффредо Беллончи «Гольдони и чистый театр» и Рауля Радиче «Режиссура в интерпретации гольдониевской комедии». Наконец, флорентийский историк изобразительных искусств Роберто Лонги говорил об оформлении гольдониевских спектаклей в театре его времени.

Тематика кратких сообщений была крайне разнообразна. Были сообщения на темы узкобиографические, например «Злоключения консула Гольдони» или «Знатные дамы — приятельницы Гольдони». Однако были и сообщения на темы социальные, например «Комедия “Помещик” и общественные классы в комедии Карло Гольдони», «Просветительские мотивы и социальная полемика в гольдониевском театре». Были сообщения, рассматривающие отдельные аспекты деятельности Гольдони, например «Философия Гольдони», «Гольдони-филолог», «Гольдони-либреттист». Ряд сообщений касался тем историко-театральных, например «Театр Сап-Лука в Венеции по документам из архива Вендрамин», «Отношения между драматургами и актерами в изображении Гольдони». Было даже сообщение на такую тему: «Как кино до сих пор интерпретировало Карло Гольдони и как оно должно было бы его интерпретировать, чтобы заставить его по-настоящему понять и полюбить».

Во второй секции сообщения были довольно однотипны: «Гольдони и Франция», «Гольдони в Англии», «Гольдони в {25} Германии», «Гольдони в Австрии» и т. д. По некоторым странам (Болгарии, Югославии, Испании) было сделано даже по два сообщения. Некоторым докладчикам по этим темам приходилось располагать довольно скудным материалом. Так, например, докладчик, говоривший о Гольдони в Бельгии, мог назвать всего пять переводов пьес Гольдони, появившихся в Бельгии. Профессор Роберт Вейс заявил в своем сообщении «Гольдони в Англии», что, несмотря на наличие переводов двенадцати комедий Гольдони на английский язык, Гольдони в Англии неизвестен широкому зрителю.

Все это поставило в довольно выгодное положение меня, говорившего о судьбе наследия Гольдони в СССР. И действительно, в отличие от большинства предыдущих докладчиков, я мог рассказать и об огромном количестве переводов, и о большом количестве постановок пьес Гольдони, сделанных режиссерами разных направлений. Кроме того, при всей краткости моего сообщения, я счел нужным коснуться в нем того, как мы, советские люди, понимаем Гольдони, за что его ценим, почему он стал у нас одним из популярнейших зарубежных авторов. Я говорил здесь о нашем понимании Гольдони как просветителя и в этой связи коснулся единственно правильного понимания просветительства, данного В. И. Лениным. Делегаты конгресса выслушали мое сообщение с большим вниманием и выразили свое одобрение тому его месту, где я говорил об огромном успехе пьес Гольдони у таких народов нашей многонациональной страны, о существовании которых великий Гольдони даже не подозревал. Интерес, который вызвало мое сообщение, виден из того, что меня попросили выступить по венецианскому радио и рассказать, за что любят Гольдони в СССР, а несколько дней спустя мне пришлось подготовить более подробное сообщение на ту же тему для передачи по центральному римскому радио.

Большинство делегатов конгресса принадлежало к консервативному буржуазному лагерю, но наряду с ними было на конгрессе и прогрессивное меньшинство. Оно было представлено помимо делегатов, присланных демократическими странами, также некоторыми итальянскими учеными. Среди последних следует прежде всего отметить талантливого профессора-коммуниста Манлио Дацци. Этот человек невысокого роста, с удивительно живым и приятным лицом поражает необыкновенной разносторонностью своих интересов. С одной стороны, он — писатель, поэт, переводчик ряда трагедий Расина и комедий Мольера; с другой стороны, он — крупный музейный и библиотечный работник, который в течение ряда лет является директором пинакотеки и библиотеки Кверини-Сампалья, богатейшего собрания по истории венецианского искусства и быта XVIII века. Наконец, профессор Дацци — {26} крупнейший знаток венецианского диалекта и литературы на нем. Нельзя не восхищаться тем, как этот человек с одинаковой компетентностью говорит о судьбах венецианского диалекта и его многочисленных говоров, и о технике реставрации картин старинных мастеров, имеющихся в руководимой им пинакотеке. Добавим еще, что Дацци читает курс основ эстетики в Архитектурном институте при Венецианском университете, а также преподает в университетах Падуи и Триеста. Все молодые специалисты, с которыми мне приходилось беседовать, характеризуют его как лучшего современного итальянского ученого и педагога высшей школы.

Дацци в течение многих лет занимается творчеством Гольдони и его связями с литературой и общественной жизнью Венеции XVIII века. Его первая статья «Гольдони и его время» была напечатана в журнале «Новая антология» еще в 1929 году. За ней последовал ряд других статей о Гольдони и книга «Карло Гольдони и его социальная поэтика», только что вышедшая в свет. В том докладе, который был им прочитан на конгрессе — «Венецианское общество во времена Гольдони», — он развивал мысли, высказанные в его новой книге.

Дацци рассматривает Гольдони как великого просветителя и реалиста, иначе говоря — он становится по отношению к нему на позицию, принятую в советской науке. Из наших работ он знаком только с одной статьей А. К. Дживелегова, появившейся в итальянском переводе. Он принимает основные положения Дживелегова и считает его главной заслугой то, что он первый обратил внимание на комедию «Помещик», которую совершенно игнорировали итальянские гольдонисты, и дал ее подробный анализ. Дацци дополняет некоторые положения советского ученого; в частности, он утверждает, что «Помещик» является не единственной антифеодальной пьесой Гольдони и что Гольдони дает не менее острую социальную критику феодальных пережитков в своих комедиях «Памела» и «Щепетильные дамы». Сам Дацци рисует очень широкую картину просветительской деятельности Гольдони. Он раскрывает мотивы просветительской критики общества в таких пьесах венецианского драматурга, о которых исследователи до сих пор говорили пренебрежительно, например, в его либретто комических опер и даже в экзотических драмах типа «Перуанки» и «Прекрасной дикарки». В первой из них Дацци находит перекличку со знаменитой просветительской трагедией Вольтера «Альзира».

Давая очень тонкую характеристику творческой эволюции Гольдони, Дацци ставит ее в связь с теми процессами, которые протекали в венецианском обществе его времени. Эти процессы он раскрывает на основе широкого анализа современной {27} мемуарной и эпистолярной литературы. Дацци пользуется некоторыми малоизвестными источниками, вроде трактата Беретты «О дворянстве», неизданной рукописи венецианского лирика Антонио Ламберти, и любопытной, во многом предвосхищающей Гольдони комедии «Приключения поэта» (1730), дающей острую сатиру на самомнение, невежество и паразитизм дворянства. Эта комедия принадлежит перу Луизы Бергалли, будущей супруги Гаспаро Гоцци, которую до сих пор считали только чудачкой и графоманкой.

Дацци гораздо шире своих предшественников показывает влияние на Гольдони политических и социальных идей его времени. Вот почему его доклад вызвал возражение со стороны профессора Вальтера Бинни. Он упрекнул Дацци в том, что тот навязывает-де Гольдони якобинские идеи, а сам пытался, напротив, подчеркнуть консервативные политические взгляды Гольдони, его связь с разлагающейся французской монархией. Бинни склонен называть Гольдони не просветителем, а рационалистом — термином, достаточно расплывчатым в применении к бурной предреволюционной эпохе. Отвечая Бинни, Дацци подчеркнул ярко выраженную любовь Гольдони к народу — черту, являющуюся одним из самых ярких признаков мировоззрения просветителей. Хотя спор между Дацци и Бинни происходил в вежливой форме, в этом споре можно было заметить черты того социально-политического расслоения, которое безусловно имеется в мире итальянских искусствоведов.

Не один Дацци говорил на конгрессе о просветительстве Гольдони. Этим термином пользовался также Марио Маркаццан в своем докладе «Просветительство и традиция у Карло Гольдони». Но боже мой! Какой обтекаемый гелертерский характер имели рассуждения этого явно консервативного буржуазного ученого, для которого просветительство есть категория примерно такого же порядка, как натурализм или рационализм, и который стремился показать, что она чересчур узка для того, чтобы ее можно было применять к такому крупному художнику, как Гольдони. Маркаццан пренебрежительно говорил о «так называемых социальных целях», которые «позитивистская критика XX века» пыталась выискивать в произведениях Гольдони, причем становилось ясно, что к разряду этих «позитивистских критиков» Маркаццан склонен причислять и критиков-марксистов. В этой связи Маркаццан сделал ряд критических замечаний в адрес покойного Дживелегова. При этом он ссылался на статью того же профессора Бинни, который, оказывается, писал о том, что проходящий сквозь писания Дживелегова «дуализм буржуазия — аристократия, равно как и тезис о протесте третьего сословия против феодального режима, недостаточны для объяснения {28} столь сложной и утонченной, столь богатой различными вариациями поэзии», какой является поэзия Гольдони (цитирую по тезисам доклада Маркаццана, размноженным для делегатов конгресса).

Всем, знакомым со статьями А. К. Дживелегова о Гольдони, хорошо известно, что этот ученый никогда не стоял по отношению к Гольдони на той вульгарной точке зрения, какую ему сейчас приписывают Маркаццан и Бинни. Но Дживелегов стремился подойти к Гольдони с марксистской точки зрения, а именно это и неприемлемо для буржуазных ученых, которым всякий социальный анализ кажется чересчур вульгарным способом для рассмотрения «утонченного» творчества Гольдони (и далась же этим критикам «утонченность» Гольдони! Где, когда и в чем она проявилась у этого демократического драматурга, лишенного всяких изысков?). Мы видим, что работы Дживелегова упоминались на конгрессе не однажды. Но между оценкой его трудов у Дацци, стоящего на тех же идейных позициях и только уточняющего некоторые утверждения советского ученого, и критикой Дживелегова у Маркаццана и Бинни, стоящих на полярно противоположных, консервативных идейных позициях, действительно — дистанция огромного размера!

Если одни буржуазные гольдонисты оспаривают просветительство Гольдони, то другие берут под сомнение его реализм. В этом отношении характерно небольшое сообщение Франческо Роффарé, который настаивал на условности гольдониевского реализма, на его ограниченности. Роффарé утверждал далее, что диалектика истории происходит без всяких скачков (?!) и что развитие реалистического и психологического театра происходило от Гольдони до наших дней без всяких перерывов постепенности. Такое своеобразное понимание диалектического развития объективно служило задаче утверждения излюбленного буржуазными критиками взгляда на Гольдони как художника глубоко антиреволюционного, лишенного всяких элементов «якобинизма» и социальной критики. При этом одни критики утверждали, что Гольдони является комедиографом, наиболее трудным для постановки (Роффарé), а другие договаривались до того, что Гольдони — это «тайна», которую никак не удается разгадать (профессор Сансоне из Бари).

За отрицанием диалектического развития и пропагандой своеобразного агностицизма, естественно, должен был последовать формализм. И он действительно предстал в своем классическом виде в докладе Гоффредо Беллончи «Гольдони И чистый театр». Беллончи, занимающий пост председателя Центра театральных исследований в Риме, решительно отрицал реализм Гольдони и объявил его представителем так называемого {29} «чистого театра». По мнению Беллончи, язык комедий Гольдони «всегда язык сцены, а не жизни»; он считает, что у Гольдони «человек театра всегда одерживает верх над наблюдателем действительности». По мнению Беллончи, Гольдони как драматург «чистого театра» наиболее ярко проявил себя в комедии «Веер», которую этот ученый почему-то считает лучшим произведением Гольдони.

Беллончи утверждал в своем докладе, что неверно считать Гольдони упразднителем комедии масок, потому что он оставил в неприкосновенности и ритмы комедии дель арте и ее роли, и что своих персонажей он всегда создавал, ориентируясь не на жизнь, а на возможности актеров, которые имелись у него под рукой. Такая тенденция к решительному сближению, почти отождествлению комедий Гольдони с деградировавшей в его время комедией масок имеется и у многих деятелей современного итальянского театра, делавших попытки постановки некоторых комедий Гольдони (например, «Слуга двух господ») в масках. Вообще же увлечение ряда деятелей новейшего итальянского театра принципами условной театральности несколько напоминает некоторые дореволюционные теории В. Э. Мейерхольда, В. Н. Соловьева, Н. Н. Евреинова, Ф. Ф. Комиссаржевского. К лагерю апологетов условной театральности принадлежит и Беллончи. Справедливость требует отметить, что эти взгляды получили отпор со стороны ряда делегатов конгресса, говоривших о его теории «чистого театра» с явной иронией.

Другой сугубо театральный доклад был сделан на конгрессе Раулем Радиче, директором Национальной Академии драматического искусства в Риме. Радиче говорил о том вкладе, который внесла новая итальянская режиссура (Коста, Стрелер, Гверрьери, Л. Висконти, К. Лодовичи, Джино Рокка, Ренато Симони) в интерпретацию комедий Гольдони. Он горячо отстаивал мысль о необходимости того, что у нас принято называть «новым режиссерским прочтением» гольдониевских пьес. Сам по себе этот принцип, разумеется, не может вызвать наших возражений. Мы знаем, что в последние годы в итальянском театре происходит своеобразное возрождение режиссуры. Недавно на страницах советского журнала «Театр» талантливый режиссер и актер Паоло Стоппа писал о том, что в современном итальянском театре «именно режиссер способен совершить поворот старого искусства в сторону действительности» и что новое искусство для этих режиссеров-новаторов — это «искусство реализма» («Театр», 1957, № 6). Но то новое режиссерское прочтение Гольдони, за которое ратовал Радиче, лежит явно в другой плоскости, потому что Радиче говорил о Гольдони как об утонченном и исключительно сложном авторе; кроме того, он призывал {30} итальянских режиссеров искать вдохновения в наименее известных пьесах великого комедиографа, очевидно потому, что они больше поддаются режиссерским экспериментам.

С критикой доклада Радиче ярко выступил известный актер Ческо Базеджо, стяжавший большую славу исполнением диалектальных комедий Гольдони. Этот старый актер считается лучшим исполнителем ролей самодуров в венецианских пьесах Гольдони («Синьор Тодеро-брюзга», «Самодуры», «Перекресток», «Новая квартира» и др.). На литературном языке он выступает крайне редко. И вот этот актер, посвятивший всю свою жизнь пропаганде драматургии Гольдони, сказал по поводу доклада Радиче примерно следующее: зачем призывать к постановке малоизвестных пьес Гольдони, когда даже лучшие, классические его комедии, притом в самом лучшем исполнении, не имеют никакого успеха у современного зрителя, и особенно у молодежи, которая предпочитает им иностранные фильмы? Он добавил, что актерам, любящим Гольдони и умеющим исполнять его пьесы, приходится ездить на гастроли за границу. И Базеджо поставил перед конгрессом вопрос об обращении к министру просвещения с просьбой ввести изучение Гольдони и просмотр гольдониевских спектаклей в программу итальянских средних учебных заведений.

Это выступление Базеджо произвело на нас, советских делегатов, впечатление разорвавшейся бомбы. Мы никак не могли понять, почему произведения величайшего комедиографа Италии не изучаются в итальянских школах и почему требуется вмешательство конгресса гольдонистов, чтобы поставить об этом вопрос перед министром просвещения. И это в дни празднования гольдониевского юбилея! Память воскрешала перед нами картины всенародного празднования юбилеев великих писателей — Пушкина, Гоголя, Островского, Толстого, Чехова — в нашей Советской стране и той роли, которую играла в эти юбилейные годы наша советская школа, учившая подрастающее поколение любить и прежде всего знать произведения наших великих писателей.

Но самое удивительное ждало нас дальше. Когда на заключительном заседании конгресса председатель предложил обсудить предложение Базеджо об обращении к министру просвещения, это предложение неожиданно встретило возражение со стороны представителей учительства. Некая постная дама, принадлежащая к этой корпорации, Чеккони Горра, высказалась против организации спектаклей Гольдони для школьников, потому что они могут будто бы дать повод для шумных, непристойных выходок учащихся. Оказывается, итальянские педагоги боятся разлагающего влияния драматургии Гольдони на учащуюся молодежь! Это то же самое, {31} как если бы наши педагоги возражали против показа их ученикам комедий Грибоедова, Гоголя, Островского.

Вспомним, что у нас существуют специальные детские и юношеские театры, играющие классиков. У нас в период школьных каникул все «взрослые» театры ежедневно дают утренники для школьников. В Италии всего этого нет. Более того: там почти не существует регулярно работающих и стационарных драматических театров. Во всяком случае, таких театров нет в Венеции, в той самой Венеции, которая имела во времена Гольдони три драматических театра. Правда, здание одного из этих театров, театра Сан-Лука (впоследствии называвшегося театром Гольдони), уцелело до сих пор, но этот театр десять лет тому назад был закрыт, как опасный в пожарном отношении, а перед своим закрытием он был приспособлен… под кинотеатр (?!). Только в дни гольдониевских торжеств венецианский муниципалитет под давлением общественного мнения принял наконец решение откупить это историческое здание у его нынешних владельцев и заняться его капитальной реконструкцией. Но это — дело будущего. Пока же в Венеции есть две труппы, играющие гольдониевский репертуар, но нет театра, в котором они могли бы выступать, и они являются «бродячими» труппами. Потому совершенно понятна попытка Базеджо получить для своей труппы права гражданства, хотя бы для обслуживания школьников. Но каким же диким кажется нам протест педагогов! И не только диким, но и лицемерным, потому что итальянские школьники смотрят множество пошлых иностранных (главным образом американских) фильмов и в кинотеатрах и по телевизору. Вот эта голливудская стряпня и является подлинной школой дурного вкуса и дурных нравов, а не прекрасные комедии великого Гольдони, которые, безусловно, могут играть только положительную роль в воспитании подрастающего поколения.

Этот нелепый инцидент, разыгравшийся на конгрессе, оставил у нас самый неприятный осадок. Мы, люди, прибывшие из другого, социалистического мира, увидели здесь воочию яркое проявление тех глубоких противоречий, которые характерны для культурной жизни современной Италии. И тут нам стало ясно, что с освоением замечательного драматургического наследия Гольдони на родине великого драматурга дело обстоит далеко не благополучно!

### 3

Помимо научных заседаний делегаты конгресса посетили «Дом Гольдони», гольдониевскую выставку, совершили экскурсию в Кьоджу и посмотрели три гольдониевских спектакля различного художественного качества.

{32} Дом, в котором родился Гольдони, это старинное четырехэтажное здание, сооруженное в XV веке и некогда принадлежавшее патрициям Риццо и Дзантани, а затем отдававшееся ими в наем. Здесь в 1707 году великий драматург появился на свет «при рукоплесканиях муз», как гласит латинская надпись, прикрепленная над входом. Дом Гольдони находился в частном владении, пока в 1931 году три венецианца не купили его и не преподнесли в дар городу. В доме начались реставрационные работы, которые растянулись на много лет. Наконец в 1953 году «Дом Гольдони» был открыт для публики, как здание музейного типа. В нем поместился Институт изучения театра, во главе которого был поставлен маститый гольдонист Ортолани.

Мемориальная квартира Гольдони находится в первом этаже этого дома. Здесь висят на стенах несколько картин художников Лонги и Каналетто, ряд портретов Гольдони и крупнейших актеров, исполнителей его комедий. В ларях, расположенных вдоль стен, хранится коллекция писем-автографов, рукопись трагикомедии Гольдони «Джустино», костюмы известных актеров и другие редкости. Две комнаты отведены под обширную библиотеку, в которой имеется собрание всех главных изданий произведений Гольдони, около двухсот переводов его пьес на пятнадцать языков и все наиболее значительные критические работы о нем. Особенную ценность представляет обширная коллекция венецианских оперных либретто начиная с 1637 года — даты открытия первого оперного театра в Венеции. В этом маленьком научном очаге царит старик Ортолани. Он мило принимал гостей и показал им свою научную лабораторию, в которой ведется работа над изучением творчества Гольдони и истории венецианского театра.

Значительно больше впечатлений оставило у нас посещение гольдониевской выставки в палаццо Грасси. Выставка эта, развернутая в пятнадцати залах, была необычайно богата редкими иконографическими материалами по истории итальянского театра, полученными из 53 учреждений, итальянских и иностранных: здесь было много экспонатов, полученных из музеев и библиотек Парижа, Стокгольма, Мюнхена, Вены, Варшавы, Будапешта. Среди особенно ценных и малоизвестных экспонатов следует назвать большой портрет маслом знаменитой актрисы XVII века Катарины Бьянколелли, полученный из Музея театра Ла Скала в Милане, несколько редких театральных гравюр XVIII века из музея Коррер в Венеции, два рукописных реестра театра Итальянской комедии в Париже и много других материалов.

Но особенно интересны на этой выставке были новаторские приемы экспозиции. Так, например, в десятом зале, имеющем задачу показать процесс перехода в театре от масок {33} к индивидуальным реалистическим характерам, организаторы выставки нашли следующий остроумный прием экспозиции: при помощи двух рядов транспарантов, расположенных один за другим, они наглядно показали отношения между масками комедии дель арте и выросшими из них реалистическими характерами комедий Гольдони. Здесь было допущено известное обобщение, но это обобщение сделано на основе точных иконографических данных, в целом довольно скудных.

Интересен еще один прием экспозиции, примененный в зале двенадцатом, посвященном «поэтике Гольдони». Развитие театрально-эстетических взглядов великого драматурга показано на пяти макетах пьес различных жанров, которые он последовательно разрабатывал, — героической трагикомедии («Ринальдо ди Монтальбано»), комедии с масками («Двое венецианских близнецов»), реалистической комедии нравов («Кофейная»), комедии со светскими и экзотическими мотивами («Остроумный кавалер») и народной диалектальной комедии («Новая квартира»).

Ценный опыт гольдониевской выставки безусловно должен быть изучен и освоен нашими театрально-музейными работниками. Этому может способствовать превосходно оформленный каталог выставки, снабженный обильными иллюстрациями.

Одним из интереснейших мероприятий, организованных для делегатов конгресса, была поездка на катере в Кьоджу — рыбацкий городок, расположенный в 30 километрах от Венеции между лагуной и Адриатическим морем. С Кьоджей связано несколько страниц биографии Гольдони. Здесь жила с 1721 по 1729 год его семья, здесь он служил в качестве помощника коадьютора — следователя по уголовным делам, накопляя жизненные наблюдения, которые он впоследствии использовал в своей знаменитой комедии «Кьоджинские перепалки». Совершенно естественно, что посещение Кьоджи было включено в порядок дня конгресса и здесь было устроено его выездное заседание.

Кьоджа — это как бы Венеция в миниатюре, но не парадная репрезентативная Венеция с ее роскошными палаццо, а Венеция отдаленных кварталов, населенных трудовым народом. Кьоджа, как и Венеция, имеет свои каналы, свои узенькие улочки — «калли», свои живописные маленькие площади, точнее, перекрестки «кампьелли». Подъезжая к Кьодже с моря, вы выходите на Пьяцетту Виго, венецианскую Пьяцетту в миниатюре, на которой высится, как и в Венеции, колонна с крылатым львом, который кажется львенком по сравнению со знаменитым геральдическим венецианским львом. Словом, все, как в Венеции! Есть, правда, и отличие: с Пьяцетты вы выходите на Корсо дель пополо (Народный проспект) — {34} широкую главную улицу Кьоджи, какой нет в Венеции. Здесь находится дворец синдика и другие учреждения, а также магазины, кафе и т. д. Одной из достопримечательностей Кьоджи является дом, в котором жил Гольдони и где до него обитала известная художница-портретистка Розальба Каррьера.

Делегатов конгресса встретил на пристани синдик Кьоджи Марангон. Он принял нас в своем муниципальном дворце и произнес яркую речь о своем городе, дорогом сердцу Гольдони и породившем одну из его лучших комедий. После обмена речами здесь состоялось заседание конгресса, а с наступлением темноты делегаты были приглашены на интереснейшее представление, происходившее на открытом воздухе, в кампьелло Санта Катерина. Здесь была разыграна силами местного любительского кружка, носящего наименование «La piccolo ribalto» («Маленькие подмостки»), комедия «Кьоджинские перепалки».

Необходимо сказать несколько слов об этом кружке. Он состоит из 26 человек. Все кружковцы — чистейшие любители из студентов, служащих, педагогов, коммерсантов. Ни один из них никогда не играл в профессиональном театре. Основателем кружка был профессор-театровед Манджини, который руководил его работой до своего переезда на постоянную работу в Венецию. После его отъезда руководство кружком перешло в руки одного из его членов — Брунелло Росси. Кружок играет исключительно на диалекте.

Спектакль, который я видел, был разыгран в одной из частей кампьелло, окаймленной несколькими домами. Никакой сцены не было. Преобладающие в комедии уличные сцены разыгрывались тут же на земле, на отгороженной части кампьелло, ярко освещенной рефлекторами. Только для сцен, происходивших в камере судебного следователя Исидоро, была сооружена маленькая открытая площадка, прислоненная к одному из домов. На этой площадке стоял только письменный стол и стул, на котором сидел Исидоро. Во время всех уличных сцен эта площадка была погружена в полутьму; равным образом в полутьму был погружен дворик, когда действие происходило в камере следователя.

Спектакль начался на отгороженной части кампьелло. Загораются рефлекторы, и мы видим перед собой двух женщин и трех девушек, одетых в обычные для кьоджинок колоритные костюмы. Это жены, сестры и свояченицы рыбаков. Они сидят на низеньких соломенных стульях и занимаются рукоделием. Они спокойно беседуют, потом вдруг спорят и бранятся по пустякам. Появляются рыбаки, лодочник, продавец тыкв. Общая суматоха захватывает и их, они тоже разражаются бранью и криками, яростно понося друг {35} друга. Здесь тухнет свет на кампьелло, и действие переносится в камеру судебного следователя. Он строго допрашивает лодочника Тофоло, которому было нанесено оскорбление. А затем и в камере начинается шумная перепалка, подогретая ревностью. И так далее. Нужно ли рассказывать содержание общеизвестной пьесы, в которой Гольдони любовно изобразил нравы кьоджинских рыбаков и кумушек, их веселый и лукавый характер, заставив их говорить на колоритном местном диалекте, несколько отличающемся от венецианского?

Кьоджинские любители, исполнявшие этот спектакль, говорили и действовали, как в жизни. Они, так сказать, изображали самих себя и своих земляков. Их исполнение отличалось необыкновенной жизненностью, естественностью, непринужденностью, а главное, огромным национальным темпераментом. Надо было видеть, как эти кьоджинские кумушки наскакивали друг на друга, как они готовы были вцепиться в волосы одна другой! Все исполнители спектакля действительно жили в своих образах. Их исполнение было предельно натурально и в то же время подлинно театрально; эта театральность вытекала из жизненной правды, которую они прекрасно передавали, следуя за своим великим народным драматургом Гольдони.

Смотря этот удивительный спектакль, я все время вспоминал то, что написал об этой пьесе и ее исполнении в Венеции в 1786 году Гете в своем «Путешествии в Италию». Отметив смех и ликование, которые звучали, в театре с начала и до конца спектакля, он говорил о «радости, какую шумно проявлял народ при виде столь естественного изображения себя и своих близких», и о том, что все исполнители «самым приятным образом подражали голосу, телодвижениям и внутреннему облику народа». Все это было и в виденном мною спектакле. Правда, его основными зрителями были делегаты конгресса и небольшое количество приглашенных лиц. Но народный зритель все же присутствовал: это были обитатели окружающих домов, которые смотрели спектакль из окон, а временами выходили из своих домов и шли по своим делам мимо самих исполнителей. Тут же вертелись здешние ребятишки, которые забегали на «сцену» и выглядывали из всех углов. И все это нисколько не мешало смотреть, даже напротив — создавало спектаклю нужный жизненный фон, ту народную атмосферу, без которой немыслимо играть и смотреть эту пьесу.

Я не знаю имен большинства исполнителей, потому что не было ни афиш, ни программ. Знаю только, что роль следователя Исидоро исполнил Брунелло Росси, нынешний руководитель коллектива, и что самую трудную в этой пьесе острохарактерную {36} роль старого рыбака Фортунато, который не произносит большинства согласных, так что окружающие его подчас не понимают, играл молодой коммерсант Бонавентура Гамба. И вот, если взять эту роль, а также роль хозяина рыбачьего баркаса, падрона Тони, и роли пожилых кумушек Либеры и Пасквы, то вряд ли можно будет настаивать на том, что их молодые исполнители играли самих себя. Нет, мы имеем здесь дело с настоящим актерским искусством, которое немыслимо без перевоплощения. Это искусство было лишено актерского наигрыша, штампов, всех отрицательных сторон профессионального театра. Словом, это было подлинно народное искусство, а не подделка под него. Добавлю еще, что исполнительницы ролей трех девушек — Лусьетты, Орсетты и Чекки — были все очень миловидны, впрочем, как большинство итальянских девушек. Это было вполне в порядке вещей.

После спектакля мне захотелось поговорить с его организаторами. Вот тут я и узнал от Брунелло Росси всю немудреную историю этого коллектива. Я узнал также, что режиссером спектакля был профессор-театровед Николо Манджини, выступавший на конгрессе с двумя сообщениями. Сознаюсь, что этот историограф венецианского театра после этого спектакля еще более вырос в моих глазах.

На следующий день после «Кьоджинских перепалок» конгрессу был показан спектакль совершенно иного типа. Это был «Веер» в исполнении студентов актерской школы при Бернской консерватории. Пьеса шла в новом немецком переводе Лолы Лорме, которая мастерски перевела на немецкий язык целый ряд комедий Гольдони. Режиссером спектакля была опытная преподавательница актерского мастерства Маргарета Шелл фон Ноэ. Этот спектакль был разрешен режиссером-педагогом в очень странном стиле. В начале пьесы все исполнители представали зрителю в виде неких кукол, бессмысленно смотрящих вперед стеклянными глазами. Затем начинает играть легкая музыка того типа, какой имелся в старину в музыкальных ящиках, и под звуки этой музыки актеры начинают двигаться, совсем как заводные куклы. Такая нелепая пантомима продолжается минут пять, после чего куклы окончательно превращаются в людей и начинают играть комедию Гольдони, так сказать, «без дураков», в самой что ни на есть трафаретной манере. Тот же прием повторяется в начале каждого акта.

Зрители недоумевали: зачем все это? Что означает эта музыкальная пантомима в начале каждого акта? Невольно приходили на память рассуждения профессора Беллончи о том, что в комедиях Гольдони мы имеем «чистый театр», а не отражение жизни. Вспомним, что Беллончи ссылался именно {37} на «Веер» как на типичную комедию «чистого театра». Но тогда почему актеры отходили от этого стиля кукольной пантомимы, как только начинался диалог? Венецианские газеты разъясняли, что режиссеру хотелось введением музыки в начале каждого акта подчеркнуть музыкальность гольдониевского текста в переводе Лолы Лорме. Признаюсь, что я не уловил никакой музыкальности в том, как бернские студенты подавали текст комедии. Приходится признать эту постановку образчиком типичного режиссерского формализма самого дурного тона. И как все это отличалось от чудесного исполнения «Кьоджинских перепалок» местными любителями! Вот уже подлинно два стиля исполнения Гольдони: там — настоящий, народный реализм, здесь — упадочный буржуазный формализм, бесплодное экспериментаторство, образец того, как не нужно исполнять Гольдони.

Не порадовал нас и третий виденный нами спектакль — спектакль-«гала» в оперном театре Ла Фениче, показанный делегатам конгресса в качестве некоего заключительного аккорда. Спору нет, организаторы этого спектакля хотели «угостить» делегатов конгресса всем самым лучшим в области исполнения гольдониевской драматургии, чем обладает Венеция на сегодняшний день. Они решили объединить в одном спектакле двух театральных львов, двух ярчайших представителей старой гвардии венецианского диалектального театра — Карло Микелуцци и Ческо Базеджо. Оба руководителя конкурирующих трупп объединились для совместного исполнения комедии «Ворчун-благодетель» — той комедии, которая в полном смысле слова явилась лебединой песнью Гольдони, последним его крупным достижением.

Однако самый выбор «Ворчуна-благодетеля» показался нам дискуссионным. Известно, что эта пьеса была написана Гольдони во Франции и на французском языке. Великий венецианец решил доказать этой пьесой, что он полностью овладел стилем французской комедии и может писать на чужом языке. Со своей задачей он справился вполне успешно, и его «Ворчун-благодетель» выдержал в Париже свыше трехсот представлений — цифра для XVIII века рекордная. Но пьеса эта изображает французские нравы. На каком же языке будут играть ее в Венеции? — задавал я себе вопрос. И тут же вспоминал, что Гольдони сам перевел ее на итальянский язык и напечатал в 1789 году, внеся в ее текст некоторые отклонения от французского оригинала.

Не тут-то было! Микелуцци и Базеджо поставили «Ворчуна-благодетеля» в переводе на венецианский диалект. Впрочем, слово «перевод» здесь будет неточным. Они играли венецианскую переделку комедии Гольдони, в которой все действующие лица носят другие, невенецианские имена: Дорваль {38} именуется Каналь, Даланкур — Далькуор, Валер — Менегето, Анжелика — Андзолета, Пикар — Бастиан. Иначе говоря, произведено то, что в России XVIII века называлось «склонением на русские нравы». Но у нас поступали так с иностранными драматургами, а здесь на венецианские нравы «склонена» комедия величайшего мастера венецианского диалекта и величайшего знатока венецианского быта. И такой эрзац венецианской народной комедии был преподнесен делегатам гольдониевского конгресса! Трудно себе представить что-либо более бестактное.

Об исполнении этой пьесы Микелуцци и Базеджо можно сказать, что оно находилось на достаточно высоком техническом уровне. Но Микелуцци играл не столько брюзгу Жеронта, сколько брюзгу дядю Кристофоло из комедии «Новая квартира» — образ сварливого и добросердечного венецианца, во многом похожего по своему характеру на Жеронта. Базеджо же, являющийся специалистом по части исполнения ролей ворчунов и грубиянов и обычно сам исполняющий роль Жеронта, на этот раз неожиданно исполнил роль добродушного светского человека Каналя (то есть Дорваля!), и это было интересно, потому что раскрыло новую грань его актерского дарования. Остальные исполнители этого спектакля, в том числе известные актрисы Маргерита Сельин (служанка Мартина) и Андреина Карли (мадам Далькуор), играли вполне прилично, но суховато и недостаточно комедийно. От всего спектакля веяло холодком и искусственностью. Это вполне понятно — фальсификация, которая была здесь допущена, не могла пройти безнаказанно. Великий реалист Гольдони отомстил актерам за бесцеремонное обхождение с его пьесой.

### \* \* \*

Мой рассказ о гольдониевском конгрессе закончен. После четырех дней напряженной работы делегаты конгресса разъезжаются по своим городам и по своим странам. С сожалением мы покидаем прекрасную Венецию, город неповторимой красоты, город великих художников и великих драматургов — Тициана и Тинторетто, Гольдони и Гоцци. Мы окунулись в атмосферу, породившую этих замечательных мастеров искусства и явившуюся питательной средой для итальянского театра. И все время мы чувствовали сожаление, что родина Гольдони перестала быть театральной столицей Италии, что она явно отстает сейчас в театральном отношении по сравнению с Римом, Неаполем, Миланом, Турином, Генуей. Разве не показательно, что даже в юбилейный гольдониевский год здесь не работает театр Гольдони и что в Венеции нет такого театрального организма, как театр Эдуардо Де Филиппо в {39} Неаполе или «Маленький театр» («Piccolo teatro») в Милане?

И все же живые соки, питающие театральную и общественную жизнь Венеции, не иссякли, и они в той или иной форме прорываются сквозь толщу официальной, господствующей культуры. В Венеции, как и во всей Италии, идет напряженная борьба двух культур. Элементы демократической культуры проявляются в молодежных театральных начинаниях, вроде хотя бы того кьоджинского любительского (мы сказали бы — самодеятельного) коллектива, который с таким блеском исполнил «Кьоджинские перепалки» Гольдони. Есть и другие интересные молодежные начинания, например Университетский театр Ка’Фоскари, руководимый Джованни Поли, репертуар которого состоит главным образом из редко исполняемых народных комедий Гольдони и своеобразных спектаклей-антологий — «Венеция Гольдони», «История Арлекина». Существует в Венеции и Народный театр, руководимый Арнальдо Момо. Я не останавливался на этих театральных организмах подробно, потому что не успел близко познакомиться с их деятельностью. Но самый факт их существования показателен.

С другой стороны, есть и в научном мире Венеции определенно выраженное прогрессивное крыло, наиболее ярко представленное профессором-коммунистом Манлио Дацци, его учениками и последователями. Оно противостоит большой фаланге консервативных буржуазных ученых и критиков. Но настоящая идейная сила на стороне первых. Это видно хотя бы из того, что нет сейчас в Венеции ни одного буржуазного литературоведа или театроведа, который был бы так авторитетен, как Дацци, достойный представитель 50‑тысячного отряда венецианских коммунистов. А общественно-политическая сила венецианских коммунистов видна из того, что на предыдущих выборах венецианского муниципалитета коммунисты провели своего представителя Этторе Джановинто в синдики Венеции.

Будущее Италии, ее культуры, ее искусство находятся в руках ее трудового народа, ее мужественного рабочего класса, создавшего исключительно сильную, великолепно организованную коммунистическую партию, партию Грамши и Тольятти. Успехи этой партии в борьбе за мир, демократию и социализм огромны. И они не могут в дальнейшем не сказаться на развитии итальянской культуры.

*1957*

## **{****40}** Карло Гольдони (Глава из истории театра в Венеции XVIII века)

Карло Гольдони уже давно признан величайшим драматургом Италии («итальянским Мольером») и одним из крупнейших комедиографов нового времени. О нем существует обширная литература, в которой жизнь и произведения великого венецианца подвергнуты самому тщательному изучению. И все же большинство ученых, писавших о Гольдони, видели в нем прежде всего литератора, а не театрального деятеля. Они считали возможным ограничиваться историко-литературным анализом комедий Гольдони, полагая, что такой анализ достаточен для уяснения того, что уже сам Гольдони называл своей «реформой» итальянского театра. Такой метод был бы еще, пожалуй, целесообразен в применении к любому драматургу XIX века, оторванному от театрально-производственной работы и сочиняющему свои пьесы в тиши кабинета. Но Гольдони не таков. Истинный сын своего театрального века, он неразрывно связан с живым театром, в котором исполняет целый ряд производственных функций, отошедших в XIX веке к режиссеру. Как известно, театр XVIII века не знал особого института режиссуры; организатором и руководителем спектакля являлся в это время либо один из главных актеров (например, Гаррик, Лекен, Экгоф, Шрёдер), либо сам драматург (Вольтер, Дидро, Лессинг, Гете, Гоцци). Таким типичным драматургом-режиссером был и Гольдони; он служил в театре на жалованье, сочинял его репертуар, распределял роли в пьесах, руководил подготовкой спектакля, заботился о пополнении труппы новыми актерами и обучал их новым приемам исполнения своих комедий. В качестве драматурга он не брезгал никакой текущей работой: набрасывал сценарии commedia dell’arte, перелицовывал старые пьесы, писал либретто опер и интермедий, сочинял приветствия публике, произносимые актерами в начале и в {41} конце сезона; словом, был практическим работником театра, профессионалом, для которого театральная работа являлась единственным средством существования.

Все это наложило большой отпечаток на драматургию Гольдони. Подобно Мольеру, он писал для определенных театров и определенных исполнителей, принимая в расчет размеры театрального здания, устройство сцены, состав труппы, вкусы и требования публики. Он вдохновлялся индивидуальностью конкретных актеров и приноровлялся к особенностям их дарования, к манере их игры. Каждая новая пьеса являлась для него разрешением не литературной, а чисто сценической проблемы. Потому, изучая драматургию Гольдони, мы окунаемся в самую гущу венецианской театральной жизни XVIII века, мы постигаем существо того театрального кризиса, который имел место в середине XVIII века и выразился в ликвидации commedia dell’arte и в возникновении на ее почве новой реалистической драмы и новой сценической техники, в корне противоположной технике актеров импровизированной комедии.

Такой чисто театральный подход к деятельности Гольдони, насколько мне известно, еще не осуществлен в научной литературе. В этом — оправдание моих, пока еще отрывочных наблюдений, составляющих предмет настоящей статьи.

### 1

Все путешественники, посещавшие Италию в XVIII веке, единодушно изумлялись богатству и напряженности ее театральной жизни. «Древний крик римского народа panem et circenses, хлеба и зрелищ, раздается еще и сейчас по всей Италии»[[2]](#footnote-3), — пишет аббат Куайе, объездивший Италию в 1763 – 1764 годах. Другой путешественник, известный театрал и меломан, президент Де Бросс замечает: «Численность и обширные размеры театров в Италии свидетельствуют о склонности нации к этому роду развлечений»[[3]](#footnote-4). Действительно, ни в одной стране Европы не было столько театров, как в Италии; нигде спектакли не привлекали такого большого количества зрителей из всех классов общества; нигде театр не играл такой важной роли в жизни страны. Столь обширная амплитуда театральной жизни обусловливает качественное разнообразие спектаклей и обилие сценических жанров; наряду с оперой и балетом, которые все еще являются господствующими видами театра, в Италии XVIII века существует {42} импровизированная комедия (commedia dell’arte), литературная комедия, трагедия и трагикомедия, мещанская драма, драматическая сказка (fiaba teatrale), комическая опера и интермедия, театр марионеток и бесчисленное множество площадных и карнавальных зрелищ. При этом, в отличие от других стран, где театральная жизнь кипит только в столицах, в Италии каждый крупный город имеет определенную театральную физиономию. Венеция, Неаполь, Флоренция, Рим, Милан, Болонья и другие города соперничают друг с другом по части театра, внося оригинальный вклад в ту или иную область театрального искусства.

Но ни в одном итальянском городе театр не играл такой значительной роли, как в Венеции. Эта некогда цветущая и могущественная купеческая республика находилась в XVIII веке накануне своего падения и, как бы предчувствуя его, торопилась растратить накопленные громадные капиталы. Жажда развлечений, охватившая Венецию уже в XVII веке, вызвала открытие ряда публичных театров, число которых к концу XVII века доходит до семнадцати, причем одновременно функционировало от шести до девяти театров. В XVIII веке некоторые из этих театров были брошены, другие построены заново; в результате получилось 14 театров[[4]](#footnote-5), из которых одновременно функционировало семь больших театров, не считая частных театров во дворцах вельмож, в домах аристократов и крупных буржуа, а также бесчисленных мелких спектаклей на открытом воздухе (представления марионеток, выступления уличных скоморохов, канатных плясунов и бродячих актеров-импровизаторов), которые не поддаются точному учету. И все это при наличии в Венеции во второй половине XVIII века от 100 до 140 тысяч жителей. Если вспомнить, что в то же время в Париже было всего три постоянных театра на 660 тысяч жителей, то театральное первенство Венеции над таким мировым центром, как Париж, предстанет с полной ясностью. Венеция была в полном смысле слова больна театральной горячкой; это был город театралов. Всякий венецианец пытался тем или другим способом связаться с театром[[5]](#footnote-6). Всякая новая пьеса, дебют нового актера или актрисы для Венеции — события первостепенной важности. Здесь то и дело наблюдаешь, как театральные дела оттесняют на второй план дела государственные и политические. {43} Только в Венеции могла разгореться такая оживленная полемика по чисто театральному вопросу, как знаменитое столкновение Гольдони, Кьяри и Гоцци, в котором принимал участие весь город и которое держало Венецию в лихорадочном напряжении в течение нескольких лет.

Итак, в середине XVIII века в Венеции постоянно функционировало семь больших театров. Театры эти назывались именами святых, в приходе церквей которых они находились: San Cassiano, San Benedetto, San Moisé, San Giovanni Cri-sostomo, San Samuele, Sant’Angelo, San Luca. Старейшим из этих театров был трехъярусный театр San Cassiano. Он был открыт в 1637 году и явился первым ранговым театром в Европе; он предназначался для оперных спектаклей и прославился постановкой опер Монтеверде. Самым красивым и наилучше оборудованным театром считался до 1755 года San Giovanni Crisostomo; в этом году был открыт театр San Benedetto, который стал самым нарядным в Венеции. Эти театры, как и театр San Moisé, предназначались для оперы. Остальные три театра (San Samuele, Sant’Angelo, San Luca) были отведены под драму, причем с каждым из них связан один из периодов деятельности Гольдони. Последний из этих театров уцелел до сих пор и носит имя великого комедиографа, который так много в нем поработал (Teatro Goldoni).

Приведенное распределение театров по жанрам соблюдалось, однако, недостаточно строго. Один и тот же театр мог являться то оперным, то драматическим[[6]](#footnote-7). Соблюдалась только численная пропорция: четыре театра отводились постоянно под оперу (в том числе два — под комическую оперу) и три — под драму. Строго говоря, все венецианские театры были по своему происхождению оперными. Самая формула рангового, ярусного театра была выработана для оперно-балетных спектаклей. Драма лишь гораздо позже пришла в этот чуждый ей по своей структуре театр, в котором она испытывала часто большие неудобства[[7]](#footnote-8). Естественно, что под оперу отводились обычно самые красивые, самые обширные и наилучше оборудованные театры, ибо оперный театр считался привилегированным, аристократическим. Он обслуживался лучшими театральными художниками-декораторами и машинистами. Оперные певцы-виртуозы получали фантастические по тому времени гонорары (1000 дукатов[[8]](#footnote-9) в сезон), которые не выдерживали никакого сравнения с гонорарами драматических актеров: так, известная актриса Теодора {44} Риччи получала в сезон всего лишь 350 дукатов. Такая же разница существовала между гонорарами оперных либреттистов и драматических поэтов. Тогда как рядовой либреттист получал за новую оперу 100 дукатов, гонорар великого Гольдони не превышал 30 дукатов за комедию. Эта сумма была настолько ничтожна, что Гольдони сплошь и рядом бывал вынужден подрабатывать сочинением оперных либретто. Все это достаточно красноречиво свидетельствует о привилегированном положении оперно-балетного театра. Социальная обстановка в Венеции была несколько иной, чем в других итальянских городах. В этом купеческом, торговом городе не было настоящей феодально-землевладельческой аристократии. Здешняя аристократия есть, собственно говоря, крупная буржуазия, захватившая в свои руки власть и сумевшая, удержать ее благодаря искусной политике. Очутившись у власти, венецианские буржуа стремятся аристократизироваться и перенимают традиции феодальной аристократии других итальянских областей. Но самый факт республиканского устройства венецианского государства и отсутствия в нем двора накладывал особый отпечаток на местных патрициев, которые всегда оставались лишь самыми богатыми и самыми могущественными из венецианских купцов. Этот явственный буржуазный отпечаток, лежащий на венецианской аристократии, вынуждал ее играть в демократизм; вот почему Венеция раньше других итальянских городов открыла в театр доступ низшим классам, сделав театральные представления публичными и платными. Но, пустив в театр «толпу», венецианская аристократия все же пожелала оградить себя от нее и сохранить свою гегемонию в театре. С этой целью она сосредоточила в своих руках театральное хозяйство: все венецианские театры принадлежали патрициям, которые сдавали их в аренду антрепренерам, сохраняя за собой право общего надзора за работой театра, а также эксплуатации наиболее дорогих и почетных мест, то есть лож, которые сдавались ими в аренду людям своего круга. Антрепренер же получал только плату за вход в театр, которая вносилась всеми зрителями, в том числе и абонентами лож. По словам Гольдони, эта входная плата не превышала одного римского паоло, то есть 10 французских су; при этом дороже всего стоил билет в «серьезную» оперу (opera seria), дешевле — в комическую оперу (opera buffa) и дешевле всего — в драму. Взяв входной билет, зрители получали право стоять в партере и в верхней галле-рее. Желавшие сидеть уплачивали Двойную стоимость билета. В отличие от парижских театров партер в венецианских театрах был уставлен скамьями, но места были ненумерованы и занимались теми зрителями, которые приходили раньше или же задерживали места с помощью слуг, заранее посылаемых {45} в театр. Скамьи партера были простые, деревянные, и посещался он довольно пестрой, демократической публикой.

Полную противоположность партеру являли ложи. Они восходили в больших театрах пятью ярусами, захватывая также пространство над авансценой, подобно ложам просцениума в парижской Grand-Opéra. Каждая ложа вмещала восемь-десять человек, причем внутри оставалось еще место для карточного столика, являвшегося ее обязательной принадлежностью. Позади ложи находилась аванложа, отделенная от нее занавеской, уставленная мягкой мебелью и увешанная зеркалами и драпировками. Публика сидела в ложе кружком, как в гостиной, иногда даже повернувшись спиной к сцене. Она занималась светской болтовней, игрой в карты и шахматы и менее всего интересовалась спектаклем. В общем, следить за представлением считалось признаком дурного тона. В опере слушали только наиболее эффектные арии, исполняемые популярнейшими певцами, в балете следили за самыми интересными танцевальными номерами, к драматическим же спектаклям относились пренебрежительно. Театр являлся для аристократии местом встречи добрых знакомых и приятного времяпрепровождения. Светские дамы устраивали здесь настоящие приемы; влюбленные назначали свидания, причем проводили бóльшую часть спектакля в аванложах, задернув за собой занавески[[9]](#footnote-10). Не удивительно, что, попадая в Париж, венецианские дамы поражались обыкновению слушать спектакль, которое казалось им чем-то совсем необычным[[10]](#footnote-11).

Совсем иначе вела себя публика партера, состоявшая главным образом из мелкой буржуазии и простого народа. Она живо интересовалась спектаклем и чрезвычайно шумно реагировала на него, то хохотала до упаду, то громко зевала, чихала, сморкалась, кашляла, гудела, мяукала, жужжала и испускала всякого рода восклицания. Самыми беспокойными зрителями были гондольеры, которых пускали в театр даром на свободные места в глубине зала. Но именно эта беспокойная, недисциплинированная публика и создавала успех спектаклю и пьесе. Актеры и драматурги чутко прислушивались к мнению партера, который представлял собой настоящий парламент мнений, распадавшийся на несколько партий, из коих одни поддерживали спектакль, другие пытались его провалить. Любимых актеров и актрис приветствовали восторженными восклицаниями, вроде «Siestu benedetta!» «Benedetto {46} el pare che t’ha fatto!» «Ah, cara, me buto zozo!» («Будь благословенна!» «Благословен отец, родивший тебя!» «О, дорогая, падаю к твоим ногам!»); бросали на сцену цветы, листки со стихами и даже голубей с бубенчиками на шее, разносивших поэтические приветствия[[11]](#footnote-12). В балете постоянно требовали бисирования отдельных номеров и даже целых сцен. Неодобрение актерам выражали свистом, в котором принимали участие также и дамы. Автора пьесы не было принято вызывать. Свое одобрение новой пьесе выражали так: когда после спектакля на просцениум выходил главный актер, объявлявший о спектакле, назначенном на следующий день, то публика прерывала его сообщение возгласами: «Эту, эту (то есть сегодняшнюю. — *С. М*.) пьесу!»[[12]](#footnote-13)

Отличительной особенностью венецианских театров являлась постоянная полутьма в зрительном зале, который освещался только двумя плошками с маслом, прикрепленными к деревянным шестам, расположенным над оркестром. Кроме этих плошек немного света давали также восковые свечечки, которые держали в руках зрители, следившие за спектаклем по либретто (в оперных театрах), а также свечи в некоторых ложах[[13]](#footnote-14). Такая скудость освещения сознательна: она усиливала эффект ярко освещенной сцены, открывавшейся публике после поднятия занавеса. В этом отношении антрепренеры считались преимущественно с интересами зрителей партера, приходивших в театр ради самого спектакля, и нарушали интересы посетителей лож, являвшихся в театр для приятного времяпрепровождения. В этом, как и в других случаях, интересы лож и партера расходились. Не удивительно, что они пребывали в состоянии постоянной войны. Лоботрясы из венецианской «золотой молодежи» бомбардировали сидевших внизу простолюдинов огарками свечей и объедками, плевали на их головы. Демократический партер не оставался в долгу и огрызался на посетителей лож, хотя и сознавал свое униженное положение.

Спектакли начинались в различных театрах в разное время дня, чтобы дать возможность публике побывать в один день в нескольких театрах. Так, в главном оперном театре Benedetto спектакли начинались в час дня, в драматических театрах — с наступлением темноты.

{47} Венецианский театральный сезон открывался в первое воскресенье октября и тянулся до 15 декабря (начало рождественского поста). Затем делался десятидневный перерыв, после чего 26 декабря, с началом карнавала, спектакли возобновлялись и продолжались до вторника на первой неделе великого поста (martedi grasso). Во время поста театральные представления были запрещены вовсе. В эту пору антрепренеры набирали труппу на следующий сезон, после чего отправлялись в гастрольную поездку на «материк» (terra ferma), то есть в различные города Венецианской области и Ломбардии. В самой же Венеции летом не было спектаклей, кроме двухнедельной Вознесенской ярмарки (Fiera dell’Ascensione), когда давались новые оперы[[14]](#footnote-15). В сентябре труппы возвращались в Венецию и начинали готовиться к зимнему сезону. Тогда же муниципальные власти присылали архитекторов для осмотра театральных зданий на предмет выяснения их прочности и безопасности. Только в случае благоприятного отзыва архитектора Совет Десяти давал разрешение на начало спектаклей и на расклейку афиш, причем указывал час, когда должны кончаться представления. Афиши вывешивались сначала только в двух местах: на Пьяцетте и на мосту Риальто. Кроме того, был в ходу и более старый, средневековый способ рекламы: особые глашатаи (imbonidori) выкрикивали на улицах и у дверей театров название пьесы, идущей в данный вечер в таком-то театре.

Таковы были общие внешние условия театральной жизни в Венеции. Теперь подойдем вплотную к драматическим театрам и познакомимся с их внутренней жизнью.

### 2

Прежде всего отметим, что в Венеции драматический театр играет гораздо большую роль, чем в других итальянских городах. «Хотя оперные спектакли в Венеции и очень хороши, они не являются здесь преобладающими. Венеция любима и славится в Италии более всего своей комедией», — пишет в 1766 году один анонимный французский путешественник[[15]](#footnote-16). Это станет понятно, если вспомнить, что Венеция является родиной наиболее популярных комических масок (commedia dell’arte). Последняя пользовалась здесь всегда особенной любовью и популярностью, которая не остыла еще {48} и в XVIII веке, хотя это время и является эпохой агонии commedia dell’arte. Естественно поэтому, что именно с Венецией связана деятельность Гольдони, Кьяри и Гоцци, которые — каждый по-своему — видоизменяли commedia dell’arte, приспособляя ее к потребностям своего времени.

Характерной особенностью драматического театра в Италии XVIII века является его многообразие и неоднородность по сравнению с оперным театром. Этот последний представлен рядом единообразных актерских объединений, связанных с определенными театральными зданиями и обладающих солидным аппаратом декораций, костюмов, реквизита, сценических машин и т. п. Совсем иную картину мы видим в драматическом театре. Эта пестрая актерская масса, значительно менее оседлая и организованная, распадается на ряд категорий, имеющих часто очень мало общего между собой. На низшей ступени стоят площадные, ярмарочные комедианты, не связанные с определенными театральными помещениями и кочующие с места на место, располагая свои шаткие подмостки, где придется. Они играют почти без декораций, с самым ограниченным реквизитом и в самых непритязательных костюмах; репертуар их составляется из старых сценариев commedia dell’arte, слегка подновляемых путем импровизации на злободневные темы. Испанский драматург Моратин, посетивший Италию в 1793 – 1794 годах, видел представление таких комедиантов в Лугано, где они выступали на площади на наскоро сколоченных подмостках, «грубом подобии колесницы Фесписа». Время от времени одна из актрис спускалась по лесенке на площадь и обходила окружавшую подмостки публику с тарелкой в руках, «взывая к ее щедрости»; при этом присутствующие клали на тарелку такую мелочь, что Моратин задавал себе вопрос, чем живут «эти бедняжки»[[16]](#footnote-17). Такие комедианты еще не далеко ушли от средневековых гистрионов: подобно им, они еще не знают дифференциации актерских функций; они поют, пляшут, ходят по канату, показывают фокусы, выкидывают разные клоунские штуки — словом, они должны уметь делать все, для того чтобы заработать себе на жизнь. Часто они поступают на службу к площадным врачам и аптекарям — шарлатанам, которые пользуются их искусством для рекламы чудодейственных пилюль и снадобий. Один из таких шарлатанов, Буонафеде Витали, сделался даже настоящим антрепренером: труппа, которую он содержал для привлечения публики к своему балагану, давала по вечерам большие представления в закрытом театре. В труппе Витали был ряд превосходных актеров, в том числе Рубини и Казали, которых мы позже {49} застаем на главных ролях в больших венецианских театрах[[17]](#footnote-18). Здесь мы имеем характерный пример тесной связи и взаимообмена между площадным балаганом и организованным драматическим театром. Многие выдающиеся итальянские драматические актеры XVIII века вышли из сословия площадных скоморохов. Так, например, семья циркачей Раффи дала Венеции двух замечательных актрис — Теодору Медебак и Маддалену Марлиани (по сцене Кораллина), для которых Гольдони написал ряд своих лучших комедий. Первое время актрисы эти, работая в театре, не порывали связи с балаганом и днем плясали на канате, вечером же исполняли серьезные литературные пьесы. Такое взаимодействие между театром и балаганом — факт чрезвычайно положительный; он характерен для всех подлинно театральных эпох и свидетельствует об устойчивости в Италии XVIII века тех народно-театральных традиций, которые в свое время вызвали к жизни commedia dell’arte и обусловили ее общеевропейский успех и влияние.

Конечно, переходя с площади на сцену оперно-балетного театра, актеры должны были видоизменять приемы своего исполнения и обновлять свой репертуар, ибо то, что удовлетворяло народную массу, могло показаться грубым и примитивным тем изощренным ценителям искусства, которые наполняли большие театры. Потому, попадая в «настоящий» театр, актеры «подтягиваются», стремятся хорошо обставить свои спектакли и обновляют репертуар, вводя в него литературные пьесы, итальянские и переводные. Но все же основным фондом, из которого черпают венецианские драматические театры, остается старая commedia dell’arte, с ее четырьмя масками, импровизацией, сценическими трюками, lazzi, акробатическими фокусами, патетическими и шутовскими тирадами. В течение первой половины XVIII века все труппы основывают свой репертуар на commedia dell’arte, при этом литературные комедии и трагедии, романы и новеллы переделываются в сценарии и наделяются всем традиционным аппаратом commedia dell’arte.

Не оскудела commedia dell’arte и актерскими силами. Среди исполнителей масок мы находим в середине XVIII века таких замечательных актеров, как Дарбес, Рубини, Коллальто, Ломбарди, Фиорилли, Цаннони, Марлиани, Биготтини и, в особенности, знаменитого Антонио Сакки (1708 – 1788), создателя маски Труффальдино (вариант Арлекина), последнего из великих итальянских актеров-импровизаторов, для которого писали Гольдони и Гоцци. Вот как Гольдони характеризует {50} игру Сакки: «Этот актер, известный на итальянской сцене под именем Труффальдино, соединял естественную, присущую его роли грацию с постоянным изучением актерского искусства и драмы различных европейских стран. Антонио Сакки обладал на редкость живым воображением и поразительно исполнял commedia dell’arte. В то время как прочие арлекины только и знали, что повторять одно и-то же, он, всегда углубляясь в исполняемую сцену, поддерживал оживление спектакля посредством совершенно новых шуток и неожиданных ответов, так что публика всегда сбегалась толпой послушать Сакки. Его комические выходки и остроты не были извлечены из народной или актерской речи; он использовал тексты драматургов, поэтов, ораторов, философов; во время его импровизации можно было услышать мысли, достойные Сенеки, Цицерона, Монтеня; и он обладал умением искусно прививать изречения этих великих людей простодушному характеру дурачка, так что самое изречение, вызывавшее восхищение у серьезного автора, заставляло смеяться во всю, когда исходило из уст этого превосходного актера»[[18]](#footnote-19). Гольдони ставил Сакки наравне с такими великими актерами, как Гаррик и Превиль. К таланту актера-импровизатора Сакки присоединял величайшее мастерство акробата и эквилибриста; уже в глубокой старости, в возрасте семидесяти лет, он искусно проделывал труднейшие акробатические номера. Публика буквально носила его на руках и не обращала внимания на других актеров, когда перед ней выступал Сакки. Отсюда — заносчивость, самомнение и нетерпимость Сакки; он был заядлым реакционером, убежденным сторонником импровизированной комедии и решительным противником всякого рода литературных новшеств в театре. Гольдони пришлось немало повоевать со знаменитым актером, и не раз он бывал вынужден идти на компромиссы, чтобы угодить этому последнему из могикан commedia dell’arte.

В дружном хоре похвал, которые расточались по адресу Сакки всеми современниками, звучит диссонансом замечание венецианского критика Баретти, будто одной из причин популярности Сакки было то, что он потакал вкусам черни грубыми остротами и непристойными выходками. Но если даже великий Сакки не избежал этого упрека, то что сказать о других итальянских актерах XVIII века? Ведь большинство театров кишело актерами посредственными, неспособными к оригинальному творчеству, которые рабски копировали крупных мастеров, вдосталь уснащая свое исполнение грубо комическими выходками, пошлостями и сальностями. Это усиливало презрение к ним пуритански настроенных элементов {51} и подчас вызывало строгие реприманды властей. «Помните хорошенько, что вы, актеры, ненавистны богу, и что государь терпит вас только для услаждения людей, которые получают удовольствие от вашего нечестия», — обращался к актерам венецианский инквизитор Тьеполо (1778). Другой инквизитор, Градениго, разрешил актерам выступать при том лишь условии, что они не будут произносить на сцене «привычных им похабных слов»[[19]](#footnote-20). А вот что говорит Гольдони о венецианском драматическом театре накануне своего выступления: «Итальянский комический театр был развращен до чрезвычайности в течение более века, и это внушало к нему отвращение и презрение всех живущих за горами народов. На публичных театрах представлялись только непристойные арлекинады, мерзкие и скандальные ухаживания и остроты, скверно задуманные и плохо построенные фабулы, беспорядочные и безнравственные, которые, вместо того чтобы исправлять порок, что является основной, давнишней и благороднейшей задачей комедии, только разжигали его и, возбуждая смех невежественной толпы, развратной молодежи и распущенной публики, внушали скуку и гнев людям разумным, которые если иногда и посещали театр от безделья, однако весьма воздерживались от того, чтобы повести туда свою чистую семью, дабы не развратить ее нравов».

Результатом такого положения вещей было исчезновение интереса ко всякому серьезному зрелищу. Трагедия никогда не пользовалась особым успехом в Венеции, благо актеры не умели ее как следует исполнять. Лишь очень редко трагедия имела успех на венецианской сцене. Одним из таких исключений явилась «Меропа» Маффеи, вызвавшая кратковременное увлечение трагическим жанром. В подражание ей появилось множество пьес, переполненных смертями, убийствами, муками и т. п. Одна из этих ультракровавых трагедий, «Юный Улисс» Ладзарини (1742), вызвала пародию Валлареско «Юный Руцванскад, расперетрагичнейшая трагедия» (arcisopratragichissima tragedia), в которой лились потоки крови. В конце пьесы на опустевшую сцену выходил суфлер, сообщавший об окончании спектакля ввиду смерти всех действующих лиц. Эта остроумная пародия была направлена, однако, не только против автора, но и против публики, которая любила видеть в театре смерти и ужасы и особенно горячо вызывала погибших героев, крича «Bravi i morti!»[[20]](#footnote-21). Если же в трагедии было мало ужасов, то спасти ее могли только дивертисменты, не имевшие никакого отношения к пьесе. Так {52} в 1773 году в театре S. Giovanni Crisostomo «Меропа» была представлена с «красивейшим и отменным» фейерверком.

Существовал еще один, чрезвычайно распространенный способ проведения трагедии на сцену; это — ввести в нее маски commedia dell’arte и пересыпать трагическое действие арлекинадами. Об одном из таких спектаклей (представление трагедии «Велизарий») рассказывает Гольдони: легендарный слепец выходил на сцену, подгоняемый палкою Арлекина: иди, мол не упирайся! Сходным переделкам подвергались и другие трагедии, как итальянские, так и иностранные. Такая бесцеремонность актеров вскоре вызвала отпор со стороны представителей буржуазной интеллигенции, которые поставили своей целью использовать театр в качестве орудия общественно-политической пропаганды. Естественно, что они обратились не к классово чуждой им опере, а к более демократической драме, возникшей на народном фундаменте. И тут-то они принимаются скорбеть об упадке и вырождении commedia dell’arte, утерявшей свою общественную функцию. Они требуют строжайшей цензуры театральных представлений и предлагают назначать премии за хорошо написанные пьесы, которые положили бы предел разнузданной фантазии актеров. Такие протесты против одичания сцены усиливаются по мере того, как в Италию начинают проникать образцы новой драматургии, ставившей своей целью политическую проповедь и нравственное перевоспитание общества на основе буржуазной морали. Пьесы Вольтера, Дидро, Мерсье, Седена, Сорена и других все острее подчеркивали неудовлетворительность национального репертуара и необходимость в решительной реформе итальянского драматического театра. Такую реформу и совершил Гольдони.

### 3

Биография Гольдони излагалась неоднократно. Главным материалом для нее являются мемуары самого драматурга, вышедшие в Париже в 1787 году на французском языке[[21]](#footnote-22). Написанные в глубокой старости, когда автору было восемьдесят лет, они поражают своей необычайной точностью. За вычетом ряда мелких ошибок в датах и фактах, которые все отмечены научной критикой[[22]](#footnote-23), они совершенно правильно излагают историю жизни и театральной деятельности Гольдони, {53} умалчивая только о некоторых столкновениях его с врагами, о которых Гольдони было тяжело вспоминать. В общем же они являются вполне надежным источником, который и был в достаточной мере использован биографами Гольдони. Отсылая читателей к любой из этих биографий[[23]](#footnote-24), я остановлюсь только на тех фактах жизни Гольдони, которые помогут нам восстановить эволюцию его театральной деятельности.

Гольдони родился в Венеции в 1707 году и происходил из старинной буржуазной семьи. Любовь к театру была наследственной в его роду. Дед и отец поэта были страстными театралами. В доме деда «давали комедию, давали оперу; все лучшие актеры, все знаменитые музыканты были к его (деда) услугам»[[24]](#footnote-25). Отец Гольдони промотал все свое состояние с актерами и актрисами. Первой игрушкой, которую он подарил сыну, был театр марионеток. Едва выучившись читать, будущий драматург зачитывается комедиями из отцовской библиотеки и в возрасте одиннадцати лет сочиняет первую комедию. Двенадцатилетним мальчиком Гольдони участвует в любительском спектакле, организованном его отцом в Перудже, причем исполняет женскую роль в комедии Джильи «Сестрица дона Пилоне»[[25]](#footnote-26). Но уже этот первый опыт показал, что из Гольдони никогда не выйдет хорошего актера. В следующем году, отданный родителями в обучение к профессору логики Кандини в Римини, Гольдони впервые попадает в настоящий театр, знакомится с актерами и удирает с ними к матери в Кьоджу. Это первое соприкосновение, с актерами усилило врожденную любовь Гольдони к театру. Два года спустя (1723) ему случайно попадает в руки комедия Макиавелли «Мандрагора», которая показалась ему настоящим откровением. «Конечно, не вольный стиль и не соблазнительная интрига пленили меня в этом произведении, — пишет Гольдони. — Напротив, ее непристойность возмутила меня, а что злоупотребление исповедью ужасный грех перед богом и людьми, — я и сам хорошо знал. Но это была первая комедия характеров, которая попалась мне на глаза, и я был от нее в восхищении. Мне {54} хотелось, чтобы после этой комедии итальянские писатели продолжали сочинять такие же, только порядочные и приличные, и чтобы характеры, почерпнутые из природы, заменили собою романические интриги. Но честь облагородить и сделать полезною комическую сцену, выставляя порок и смехотворные черты на осмеяние, была предоставлена Мольеру. Тогда я еще не знал этого великого человека, так как еще не понимал по-французски; я решил изучить этот язык, а покуда усвоил обыкновение присматриваться к людям поближе и не упускать из виду оригиналов»[[26]](#footnote-27).

Итак, под влиянием пьесы гениального флорентийца, единственной в Италии до XVIII века комедии характеров[[27]](#footnote-28), Гольдони осознает свое призвание и даже намечает план работы, который приведет его к реформе итальянской комедии.

Но, несмотря на ярко выраженную склонность к театру, Гольдони при жизни отца и думать не смел о том, чтобы отдаться театральной работе, по тому времени крайне невыгодной. Отец предназначал его к адвокатской деятельности, и Гольдони после ряда приключений, блужданий из города в город, переходов из одного учебного заведения в другое удалось наконец в 1731 году получить докторскую степень в Павийском университете и быть принятым в адвокатское сословие Венеции. В это время отца его уже не было в живых, и Гольдони стал «господином своих желаний», но, принужденный содержать мать, он на время отказывается от своей заветной мечты и занимается адвокатурой. Но и эта профессия плохо кормила его, и Гольдони решает подработать сочинением оперных либретто. Он пишет лирическую трагедию «Амаласунта» и везет ее в Милан, который уже в XVIII веке обладал одним из лучших оперных театров в Италии. Но здесь его ждало жестокое разочарование: опера его была не только отвергнута, но жестоко высмеяна знаменитым певцом Каффариэлло, ибо молодой драматург не был знаком с правилами сочинения оперных либретто, авторы которых должны были «подчиняться желаниям актеров и актрис, удовлетворять требованиям композитора, считаться с декоратором»[[28]](#footnote-29). Раздосадованный поэт сжег свою злосчастную пьесу, проклиная оперный театр и его капризных повелителей. Это первое поражение пошло Гольдони впрок: оно показало ему, что для работы в театре недостаточно обладать литературным дарованием и изучить поэтику Аристотеля или Горация; нет, {55} нужно окунуться в самую гущу театральной работы, нужно, так сказать, нащупать те сокровенные пружины, которые движут театральным механизмом. Ибо сцена имеет свои законы, свои требования и условности, с которыми драматург должен считаться, если желает оказаться нужным театру. Все это Гольдони быстро понял и через несколько лет набил руку на сочинении оперных либретто, научившись удовлетворять и певцов, и композиторов, и декораторов[[29]](#footnote-30). Но, даже приобретя сноровку, Гольдони никогда не смог подняться в этой области выше уровня посредственности и утешался сознанием, что это не его специальность и что подлинное призвание его — сочинять комедии.

В том же 1733 году Гольдони впервые дебютирует в публичном театре. Познакомившись в Милане с шарлатаном Витали, содержавшем труппу драматических актеров, он с помощью имевшихся у него связей помог Витали получить в аренду местный театр на летнее время и сочинил для его труппы интермедию «Венецианский гондольер», которая явилась первой пьесой Гольдони, исполненной профессиональными актерами. Интермедиями назывались в Италии XVIII века коротенькие фарсы с пением и танцами, в которых фигурировало не более двух-трех персонажей. Сюжеты интермедий были весьма разнообразны, но почти невесомы в литературном отношении; интерес их заключался в комизме положений, сочетавшемся с большой мелодичностью. Самое название «интермедия» показывает, что они вставлялись между отдельными актами серьезных опер; одной из причин их распространения явилось изгнание из серьезной оперы комического элемента, предпринятое реформатором венецианской оперы Апостоло Дзено (1668 – 1750). С этого момента комические сценки были переведены на положение междудействий серьезной оперы. По своей структуре интермедия напоминает комическую оперу (opera buffa) и является ее разновидностью, развитие которой не предшествовало (как думали раньше), а сопутствовало развитию неаполитанской opera buffa[[30]](#footnote-31). Гольдони очень любил этот жанр, отвечавший его прирожденному комическому дарованию, и сочинил множество интермедий и комических опер, к которым писали музыку до пятидесяти композиторов, в том числе — Галуппи, Чимароза, Паизиелло, Иомелли, Пиччини, Гайдн, И.‑С. Бах и Моцарт.

С самых первых шагов своих на поприще драматурга {56} Гольдони применяет метод, который характерен для всей его деятельности: он исходит из потребностей и возможностей определенной труппы и создает роли для конкретных исполнителей. Так, предпосылкой к написанию «Венецианского гондольера» явилось наличие в труппе Витали композитора, а также актера и актрисы, обладавших хорошими голосами. Создание последующих интермедий обусловлено сходными причинами. Летом 1734 года Гольдони знакомится в Вероне с антрепренером театра Сан-Самуэле Имером, который приглашает его работать для его труппы. Джузеппе Имер был сам актером и исполнял роли первых любовников в commedia dell’arte, но не имел в них успеха ввиду неблагодарной наружности (он был маленького роста, толст, с крошечными глазками и приплюснутым носом). Тогда, обладая хорошим голосом, он начинает выступать в интермедиях, которые были в то время в большой моде. В труппе Имера были две актрисы, могущие выступать в интермедиях: Дзанетта Казанова (мать знаменитого авантюриста) и Агнеса Амурат. Все трое, по словам Гольдони, не знали нот, но имели хороший слух и пели с большим вкусом. И вот Гольдони пишет для них интермедию «Воспитанница», содержавшую намек на личные отношения Имера к Казанове. Такой прием Гольдони тоже неоднократно применял, считая, что актер лучше всего играет роли, соответствующие его житейской индивидуальности, и потому сплошь и рядом переносил в свои пьесы житейские черточки тех актеров, которые должны были в них выступать. Этот принцип, который можно назвать принципом живого материала и который сводится к установке на личность конкретного актера, проводился Гольдони в жизнь с необычайной последовательностью. Он-то и явился главной опорой для его реформаторских начинаний.

Вслед за интермедией Гольдони пробует свои силы в области серьезного жанра. 24 ноября 1734 года он ставит в театре Сан-Самуэле трагикомедию «Велизарий», написанную по просьбе актера Казали. Пьеса эта, в достаточной мере ходульная и плоская, имела, однако, большой успех, обусловленный, по-видимому, новизной самого жанра: это была одна из первых итальянских пьес XVIII века без масок и музыки, которая была в то же время инсценирована со всей той барочной пышностью, которую доселе публика привыкла видеть только на оперной сцене. Гораздо более скромный успех выпал на долю следующей трагикомедии в том же роде — «Розамунда»: повторение опыта уже не произвело прежнего впечатления.

В следующем сезоне (1735/36) Гольдони пробует свои силы в области комедии. Опять, как в «Велизарий» и «Розамунде», он берет старый, ходячий сюжет, обильно использованный {57} актерами commedia dell’arte — легенду о Дон-Жуане. Он выбрасывает из нее весь сверхъестественный и шутовской элемент и сочиняет пятиактную «правильную» комедию в стихах. Публика осталась в недоумении от такой странной обработки популярного сюжета. Успех комедии был обусловлен вставным эпизодом о вероломной пастушке Элизе, изменяющей своему пастушку с Дон-Жуаном. Публика сразу заметила прозрачный намек на недавнее поведение игравшей Элизу актрисы Пассалаква по отношению к Гольдони и потешалась, видя, что Пассалаква принуждена была играть самое себя[[31]](#footnote-32).

Весной 1738 года труппа Имера пополнилась рядом первоклассных актеров, в том числе — Сакки, Ломбарди, Голинетти. Почувствовав в своем распоряжении превосходный актерский материал, Гольдони решил приступить к задуманной им реформе. Задача его сводилась: 1) к упразднению условных, абстрактных масок commedia dell’arte индивидуализированными, конкретными персонажами; 2) к уничтожению актерской импровизации и к замене ее писаным текстом; 3) к упразднению резкого нажима в игре актеров — трескучего пафоса, преувеличенной буффонады, lazzi, акробатики и т. п. — и к замене всего этого сдержанно-благородной, «естественной» игрой. При этом свою реформу Гольдони проводит, опираясь на индивидуальные особенности актеров. Вот как он описывает метод своей работы: «Я стал искать в труппе актера, наиболее подходящего для изображения нового и в то же время приятного характера. Я остановил свой выбор на Панталоне — Голинетти, но не хотел покрывать его маской, которая, скрывая лицо, мешает чуткому актеру проявлять на лице одушевляющую его страсть. Мне сильно запомнилась манера Голинетти вести себя в обществе, где я его наблюдал и изучил. Поэтому мне показалось, что я смогу сделать из него превосходный персонаж, и я не ошибся»[[32]](#footnote-33). И Гольдони создает пьесу с одной написанной ролью благородного венецианского юноши Момоло, которую он тщательно разрабатывает в строго реалистических тонах; остальные-роли остаются только намеченными; вся комедия в целом представляет обычный сценарий commedia dell’arte. Пьеса получила название «Светский человек» («L’uomo di mondo») и имела большой успех, обусловленный, между прочим, тем, что Голинетти, всегда до того выступавший в маске в роли {58} Панталоне, на этот раз играл характерную роль венецианского юноши без маски. Главным недостатком комедии сам Гольдони считает неровность стиля, проистекавшую от того, что один актер говорил заученную роль, а другие произносили рее, что им взбредет в голову. «Но я не мог реформировать все сразу из опасения раздражить любителей национальной комедии, — замечает Гольдони, — а потому выжидал удобную минуту, чтобы ударить по враждебному фронту с большей силой и уверенностью».

За «Светским человеком» последовали «Мот» («Il prodigo», 1739) и «Банкрот» («La banca rotta», 1741), написанные для того же Голинетти и по тому же методу, хотя в них было уже гораздо больше написанных сцен (особенно в «Банкроте»). Успех этих комедий, распространявшийся преимущественно на Голинетти, который исполнял в них центральные роли, вызвал взрыв недовольства среди обделенных Гольдони актеров. Больше других бунтовал знаменитый Сакки, не желавший мириться со скромной ролью, выпадавшей ему на долю в новых пьесах Гольдони. Тогда Гольдони, не желая наживать врагов, идет по обыкновению на компромисс и сочиняет для Сакки два сценария («32 несчастья Труффальдино» и «104 происшествия в одну ночь»), интерес которых сводился к запутанной интриге, представлявшей нагромождение тьмы забавных происшествий. Эти последние имели большой успех благодаря мастерскому исполнению Сакки, и недовольство приверженцев commedia dell’arte было временно ликвидировано.

Весной 1742 года Сакки отправился в гастрольную поездку по Европе, увозя с собой часть актеров труппы Имера. Ушел также и Голинетти, и Гольдони, не находя в труппе интересных исполнителей, временно отдаляется от театра. Вообще в течение этого первого периода своей деятельности (1734 – 1743) Гольдони еще не является профессионалом театра: он не бросает своих юридических занятий и театру отдает только досуг. Мимолетное увлечение молодой актрисой Анной Баккерини, вступившей в труппу на роли субреток после отъезда Адрианы Сакки, снова заставило Гольдони поработать для театра. Дело в том, что Баккерини просила Гольдони написать для нее «комедию с трансформацией», какие ежегодно по традиции исполнялись субретками. Эти комедии давали актрисе возможность изображать нескольких лиц, меняя костюм и грим и говоря на различных языках и наречиях[[33]](#footnote-34). Они требовали от актрисы большой природной {59} гибкости, подвижности и грации. По словам Гольдони, из числа сорока или пятидесяти субреток, которых он мог бы назвать, не было и двух, исполнявших эти роли удовлетворительно. Они играли карикатурно, фальшиво, нечетко, ибо «для того, чтобы актриса произвела приятное впечатление всеми этими метаморфозами, нужно, чтобы она на самом деле обладала всей той грацией, которая предполагается в комедии»[[34]](#footnote-35). Боясь, что Баккерини окажется не на высоте, Гольдони долго пытался отговорить ее; когда же из этого ничего не вышло, написал для нее пьесу «Женщина что надо» («La donna di garbo», 1743), в которой внешняя трансформация заменена внутренней; не меняя облика, героиня в то же время как бы объединяет в себе несколько характеров. Стремясь расположить к себе родственников и домашних своего вероломного возлюбленного, Розаура поочередно угождает каждому из них, подделываясь под его вкусы, интересы, манеры, язык, образ мыслей. Таким путем она добивается всеобщего расположения и в конце концов выходит замуж за бросившего ее Флориндо. Это типичная «актерская» пьеса, построенная целиком на одной роли Розауры, которая требует от исполнительницы виртуозной техники: она должна играть как бы несколько ролей, беспрестанно меняя тон и рисунок роли, переходя из одного амплуа в другое, в зависимости от того, с кем она ведет данную сцену; общаясь с кокеткой она становится кокеткой, с резонером она резонирует, с комиком буффонит и т. д. Сценический эффект создается именно этим хамелеонством Розауры, подчиненным строгому расчету. Все остальные персонажи искусно сконцентрированы вокруг главной роли, притом — упрощены, схематизированы, превращены в маски, которые не играют, однако, самостоятельной роли[[35]](#footnote-36), а служат всего лишь точкой опоры для трансформаций Розауры. Прием построения этой пьесы очень полюбился Гольдони и был им впоследствии использован в ряде других комедий («Хитрая вдова», «Трактирщица» и др.). При всей натянутости фабулы и некотором неправдоподобии роли Розауры (она слишком образованна для простой девушки!) комедия эта свидетельствует об увеличении театрального опыта Гольдони. Она обличает в авторе большое искусство ведения диалога и построения отдельных сцен. Кроме того, она вполне оригинальна по сюжету и написана полностью, от слова до слова.

После «Женщины что надо» в театральной деятельности Гольдони наступает четырехлетний перерыв, во время которого {60} он занимается адвокатурой в Пизе. Здесь Гольдони получил в 1745 году письмо от Сакки, который вернулся в Венецию и просил у него сценарий на тему: Труффальдино в роли слуги двух господ. Гольдони набросал сценарий и отослал его Сакки. Комедия имела такой успех, что впоследствии Гольдони возвратился к ней и написал ее полностью, использовав гениальную импровизацию Сакки[[36]](#footnote-37). Так получилась популярная комедия «Слуга двух господ». Пьеса эта стоит особняком в наследии Гольдони: это единственная его комедия, написанная в стиле commedia dell’arte и позволяющая судить о том, что представляли собой утерянные сценарии Гольдони.

В комедии сохраняется классическая структура commedia dell’arte с обычным в ней распределением ролей. В комедии тринадцать персонажей — девять главных и четыре второстепенных. Главными являются: двое стариков, двое любовников, две любовницы, двое дзанни и субретка — классический ансамбль commedia dell’arte. Маски стариков остались в неприкосновенности. Панталоне по-прежнему скуп, слабоумен, болтлив, суетлив, угодлив; Доктор — все тот же шумный извергатель макаронической латыни. Ослаблен только буффонный характер этих персонажей, которые значительно потускнели и остепенились. Подобно старикам, мало изменились и любовники. Согласно традиции commedia dell’arte, в этих ролях соблюдается строгий параллелизм: паре статических любовников (Сильвио и Клариче) соответствует пара динамических (Флориндо и Беатриче). Первые играют более пассивную роль; они являются объектом интриги и заняты только своим личным чувством: вздыхают, жалуются на судьбу, ревнуют, ссорятся и примиряются. Вторая пара любовников более активна. Флориндо — обычное у Гольдони наименование первого любовника: горячего, смелого, живого, страстного. Беатриче — обычное обозначение второй любовницы (seconda amorosa, соответствующая нашей coquette), которая часто выступает travesti и роли которой, в противоположность сентиментальной первой любовнице (prima amorosa, по-нашему — ingénue dramatique), имеют характерный комический оттенок. Однако в данной пьесе (как и в некоторых других) роль второй любовницы значительнее роли первой любовницы, вследствие чего она могла исполняться примадонной труппы. Взаимоотношения Сильвио, Клариче, Флориндо и Беатриче конструируют любовную интригу комедии, усложненную тем, что счастью Сильвио и Клариче мешает не реальный, {61} а мнимый мужчина, то есть Беатриче, переодетая в мужское платье и выдающая себя за своего покойного брата. Здесь в комедию вводится чисто романтический мотив — дуэль между влюбленным и братом Беатриче, убийство первым второго, бегство Флориндо и погоня за ним Беатриче, переодетой в мужское платье. Этот мотив явно испанского происхождения[[37]](#footnote-38), но транспонированный в комедийный план: Счастью влюбленных мешает не трагический конфликт между любовью и долгом, а просто неприятное бытовое обстоятельство. Мотив этот попал в итальянскую комедию в XVIII веке, в пору влияния испанского театра на итальянский[[38]](#footnote-39). Тогда же он был усвоен импровизированной комедией, которая впитывала в себя все новое, что давала комедия литературная. Отсюда воспринял его и Гольдони, использовавший наследие commedia dell’arte в полном объеме.

Таковы «благородные» персонажи этих пьес. Обращаясь к представителям низшего сословия, мы встречаемся прежде всего с дзанни, пережившими весьма сильную трансформацию. Первый дзанни, Бригелла, утерял свой первоначальный облик хитрого, проворного слуги и превратился в солидного, степенного буржуа-трактирщика — уже не интригана-комика, а резонера. Утерянная же им динамическая функция перешла ко второму дзанни, Труффальдино, который объединяет в своем лице обоих дзанни, притом не только физически (как «слуга двух господ»), но и действенно, ибо сочетает простоватость, дурачливость второго дзанни с хитростью и подвижностью первого дзанни. Эта двойственность придает его роли особую красочность и разнообразие. Он является тем стержнем, вокруг которого вращается запутанная интрига комедии. Он главный герой пьесы, по отношению к которому все остальные персонажи являются вспомогательными. «Слуга двух господ» — чисто актерская пьеса, написанная для одной роли Труффальдино. Несомненно громадное влияние на Гольдони личности Сакки и приемов его игры. Вся роль Труффальдино представляет длинную цепь lazzi и острот, по большей части традиционных, хотя и освеженных оригинальным дарованием Сакки. Интересно сличить эту роль с ролью того же Труффальдино в других комедиях, написанных для Сакки («Светский человек», «Мот» и «Банкрот»). Разительное сходство как общей трактовки роли, так и отдельных деталей свидетельствует о том, что все они навеяны игрой Сакки и представляют рефлективную запись его импровизации. {62} То же можно сказать и о роли субретки Смеральдины, которую во всех названных пьесах играла сестра Сакки Адриана[[39]](#footnote-40).

Традиция commedia dell’arte явственна также и в приемах инсценировки «Слуги двух господ», которые характерны для большинства комедий Гольдони. Вольное построение commedia dell’arte, не знавшей в этом отношении никаких ограничений, было Гольдони больше по душе, чем скованность литературной комедии Ренессанса, вынужденной придерживаться единства места. И потому, что при всем своем преклонении перед классической поэтикой, Гольдони никогда не смог отказаться от постоянной смены декораций. Он не удовлетворяется традиционными декорациями открытого места (площади) и закрытого помещения (комнаты), но разнообразит декорации обоих типов. Так, в «Слуге двух господ» имеем две intérieur’ные и две extérieur’ные декорации, которые непринужденно сменяются по нескольку раз в течение каждого акта. Технически перемены декораций были «чистыми», то есть происходили без опускания переднего занавеса, путем использования так называемой «средней завесы», разделявшей сценическую площадку на две части. Техника перемещений упрощалась тем, что театр XVIII века, как известно, не знал так называемых павильонов: даже декорации закрытого помещения (комнаты) состояли из задника и боковых кулис, которые могли быть легко перемещены на глазах у зрителей. Что же касается до реквизита (в частности, мебели), то он ограничивался только предметами, существенно необходимыми для действия, и потому был весьма немногочислен. Лишние вещи на сцене, не нужные для игры, — нововведение реалистического театра XIX века[[40]](#footnote-41), который стремился с помощью их дать полное представление зрителю о той обстановке, в которой протекает действие.

Завершая собой первый период деятельности Гольдони, «Слуга двух господ» отмечает как бы мгновенную передышку в устремлении Гольдони к комедии характеров. Это комедия чистого движения, действия, интриги, имеющая единственную; цель — развлечь зрителя. Новым здесь явилось только ослабление буффонады, смягчение красок, затушевка резких контуров. В руках Гольдони commedia dell’arte остепенилась, подчинилась правилам хорошего тона и потому утеряла свой {63} крепкий аромат, свое неотразимое очарование подлинно народного фарса.

В течение этого первого периода Гольдони окончательно наметил план своей реформы. Основанием его новой комедии должна была явиться commedia dell’arte как глубоко национальный и самобытный сценический жанр. Потому, мечтая о создании национальной комедии, Гольдони никогда не порывал связи с commedia dell’arte, как утверждали многие критики и историки литературы. Ведь это значило бы упустить из-под ног твердую почву и заставить свою реформу повиснуть в воздухе. Задачей Гольдони является только дисциплинировать commedia dell’arte, внести в нее строгую организацию, подчинить актеров единой воле драматурга и заставить, их развертывать намеченный автором сюжет. Диктатура драматурга сказывается в том, что он лишил актеров права импровизировать по собственному усмотрению, дав им в руки готовый текст. Но в то же время элемент импровизации всегда оставался у Гольдони, даже в самых зрелых, самых «литературных» его комедиях[[41]](#footnote-42). Когда же commedia dell’arte окончательно погибла как сценический жанр, комедии Гольдони остались единственными, в которых актеры продолжали импровизировать, обращаясь с текстом, как с канвой. В этом причина неоскудевающей популярности пьес Гольдони у итальянских актеров, сильно склонных к импровизации.

Сохранив общую схему commedia dell’arte, Гольдони обратил особое внимание на второстепенных персонажей, игравших ранее подсобную роль в интриге комедии. Эти условные фигуры он наделил индивидуальными бытовыми черточками и стал превращать их в цельные, законченные характеры. Такая судьба постигла роли любовников, которые из безличных кукол превратились в реальных индивидуализированных персонажей и заняли первое место в комедии, отодвинув на второй план традиционные маски до того момента, когда эти последние окончательно уступили место новым реальным типам.

Так, на почве старой комедии масок возникла новая, не менее динамичная и глубоко национальная комедия. Гольдони вовсе не явился «поджигателем» commedia dell’arte; он только приспособил ее к потребностям своего времени, сделал выразительницей новых буржуазных идеалов, наделил общественной функцией, которая была провозглашена в XVIII веке основной задачей сценического искусства.

### **{****64}** 4

Весной 1747 года Гольдони познакомился с антрепренером Медебаком, который пригласил его в свою труппу на жалованье. После некоторых колебаний Гольдони заключил с Медебаком контракт на пять лет (1748 – 1753) с обязательством поставлять ежегодно восемь комедий и две оперы, не писать для других драматических театров и сопровождать труппу во время ее гастрольных поездок. Медебак взял в аренду театр Сент-Анджело, небольшой по размерам, но зато уютный и более пригодный для исполнения интимных комедий Гольдони, чем другие венецианские театры. Здесь Гольдони удалось довести до конца задуманную реформу.

Состав труппы Медебака весьма благоприятствовал его намерениям. Она изобиловала превосходными актерами, среди которых выделялись: prima amorosa Теодора Медебак — молодая, красивая, хорошо сложенная женщина с нежным и выразительным голосом; субретка Маддалена Марлиани (Кораллина) — живая, веселая, изящная актриса, одаренная пылким темпераментом и незаурядной комической жилкой; Чезаре Дарбес, лучший Панталоне своего времени, — огромный мужчина, толстый, жирный, прирожденный комик с уморительными жестами и забавными интонациями; Джузеппе Марлиани, образцовый акробат-эквилибрист и хороший Бригелла, и др. Все эти актеры поочередно вдохновляли Гольдони на создание ряда пьес. Так Теодоре Медебак мы обязаны большинством сентиментальных, трогательных, нежных героинь Гольдони («Памела», «Честная девушка», «Разумная жена»); даже ее капризы, припадки и притворные болезни нашли отражение в комедиях Гольдони («Притворная больная»). Кораллина, напротив, породила ряд веселых, игривых, жизнерадостных плутовок («Трактирщица», «Ключница», «Мстительная женщина» и др.). Дарбесу мы обязаны трансформацией роли Панталоне. Сначала Гольдони попробовал его в роли венецианского юноши без маски («Душечка Тонино»); когда же эта попытка не удалась, он дал Дарбесу роль Панталоне, но совершенно изменил ее традиционный рисунок. Вместо глупого, скупого и сластолюбивого старикашки Гольдони изобразил Панталоне почтенным купцом с несколько старомодными взглядами, но деятельным, честным, добрым, гордящимся своим купеческим званием и читающим нотации зазнавшимся аристократам. Это живой символ итальянской буржуазии, стремящейся выйти из своего униженного положения и занять место, достойное свободного человека[[42]](#footnote-43). Помимо общественного задания в этой трансформации {65} сыграла решающую роль актерская индивидуальность Дарбеса, который по своим внешним данным мало подходил к роли подвижного, вертлявого Панталоне и, кроме того, обладал прекрасным резонерским тоном[[43]](#footnote-44). Впервые исполнив роль обновленного Панталоне в комедии «Благоразумный человек» («L’uomo prudente», 1748), Дарбес так растрогал зрителей, что был объявлен значительнейшим актером Италии.

В карнавале 1748 года Гольдони поставил комедии «Хитрая вдова» («La vedova scaltra») и «Честная девушка» («La putta onorata»). Первая дает законченный тип гольдониевской комедии характеров, вторая вводит в комедию изображение низших классов и начинает собой ряд венецианских народных комедий, обеспечивших Гольдони такую громкую славу в родном городе[[44]](#footnote-45).

Содержание «Хитрой вдовы» сводится к следующему. За красивой молодой вдовушкой Розаурой ухаживают четверо молодых людей — итальянец, испанец, француз и англичанин, осыпающие ее подарками. Желая испытать силу их чувства, Розаура переряжается женщиной каждой из четырех национальностей и пытается обольстить своих поклонников, играя на их патриотических чувствах. Проделка удается: трое иностранцев попались на удочку: устоял один итальянец, который и получает ее руку и сердце. В этой комедии интересна разработка бесцветного доселе типа любовника. Выводя четырех любовников, Гольдони наделяет каждого из них характерными для его национальности черточками, которые дают себя знать во всем обхождении молодых людей, в тех подарках, которые они посылают любимой женщине, в тех требованиях, которые они предъявляют к ней. Испытывая их, Розаура подделывается под их тон, играет на их слабых струнках и в результате достигает намеченной цели[[45]](#footnote-46).

«Хитрая вдова» — первая комедия Гольдони, обходящаяся без сложной интриги и построенная исключительно на столкновении характеров и обусловленных ими сценических положений. В деятельности Гольдони она сыграла такую же роль, как «Школа жен» в деятельности Мольера: она породила оживленную полемику и способствовала заострению театральных проблем, доселе едва намеченных.

{66} Полемика эта имела чисто материальную подкладку. Успехи Гольдони выдвинули театр Сант-Анджело на первое место. Новизна и значительность репертуара в соединении с превосходным актерским ансамблем сделали труппу Медебака опасной для других театров. Каждый из этих театров имел своих сторонников и покровителей, но в то же время стремился склонить на свою сторону ту «беспартийную» публику, которая одна могла обеспечить театру полный сбор. Между тем симпатии этой публики склонялись к театру Сант-Анджело. Потому сторонники других театров выбивались из сил, чтобы скомпрометировать труппу Медебака и ее драматурга. Они обзывали актеров Медебака канатными плясунами, обвиняли Гольдони в порче commedia dell’arte, в пользовании венецианским диалектом, в нарушении классических «правил» и т. д. Успех «Хитрой вдовы» только подлил масла в огонь. Ответом на него явилась постановка «Школы вдов» в театре Сан-Самуэле (осень 1749 г.). Автором этой пародии был аббат Пьетро Кьяри, незадолго до того дебютировавший в этом театре комедией «Модный авантюрист», которая прошла с успехом. Этого было достаточно, чтобы увидеть в Кьяри достойного конкурента Гольдони. Соперники Гольдони натравили на него Кьяри, и тот высмеял «Хитрую вдову» в своей «Школе вдов», дословно воспроизводившей целые пассажи из «Хитрой вдовы» и наполненной ругательствами по адресу Гольдони. Последний в свою очередь написал донос на Кьяри и потребовал учреждения цензуры спектаклей. В конце концов в это дело вмешалось правительство и запретило представление обеих пьес.

Между тем Гольдони, подстрекаемый конкуренцией с Кьяри, провалом одной слабой комедии («Счастливая наследница») и уходом из труппы весьма популярного у публики актера Дарбеса, решился на поступок, не имеющий себе равных в летописях итальянских театров. В день закрытия сезона 1749/50 года он велел объявить публике, что в следующем сезоне поставит шестнадцать новых комедий (вместо обычных восьми). Это сообщение вызвало неописуемый восторг; немедленно были разобраны абонементы всех лож на следующий сезон. Между тем у Гольдони не было в голове сюжета ни одной из обещанных пьес, а кроме того, ему нужно было подыскать достойного заместителя Дарбесу. После долгих поисков выбор его остановился на молодом актере Антонио Маттиуцци, по сцене Коллальто, которого он взял из какой-то бродячей труппы. Коллальто обладал благодарной внешностью и хорошим голосом; он превосходно пел: в commedia dell’arte исполнял роль Панталоне, но «был еще лучше с открытым лицом»[[46]](#footnote-47). Он был довольно образован и неглуп, но {67} совершенно не посвящен в тот новый стиль актерской игры, который насаждал Гольдони. Потому Гольдони пришлось его переучивать, на что он потратил пять месяцев упорного труда, но зато добился блестящих результатов. Коллальто стал одним из лучших актеров новой школы, одним из лучших исполнителей гольдониевских пьес. Впоследствии Гольдони написал для него комедию «Купцы, или Два Панталоне» (1752), в которой Коллальто показывал изумительную технику, играя одновременно роли отца и сына, которые выступают в одном и том же костюме и отличаются только маской.

Сезон 1750/51 года открылся комедией-программой «Комический театр», в которой Гольдони дал связное изложение своих театральных воззрений. Сначала Гольдони думал сделать из нее предисловие к изданию своих пьес, но затем решил поставить ее на сцене, чтобы «поучить тех лиц, которые не получают удовольствия от чтения, заставив их выслушать со сцены те правила и наставления, которые наскучили бы им в книге». С этой целью Гольдони ведет нас за кулисы театра Сант-Анджело и заставляет присутствовать на репетиции пьесы «Отец, соперник своего сына». Действующими лицами комедии являются сами актеры труппы Медебака, причем автор выносит на сцену все их слабости и странности, хорошо известные публике (скупость Медебака, капризы его жены, легкомыслие Кораллины, робость Коллальто и т. д.). В этом заключалась пикантность пьесы для публики, которая всегда вообще получает особое удовольствие, когда перед ней выносят театральный сор из избы. Только этим и объясняется, что публика терпеливо выслушивала в этой пьесе дискуссии на литературные и театральные темы[[47]](#footnote-48). Комедия переполнена разговорами на театральную злобу дня, в которой главное место занимает реформа Гольдони. Отражаются настроения отдельных актеров, из коих одни являются горячими сторонниками реформы (это те, которые от нее выиграли, то есть любовники), другие слегка брюзжат на нее (актеры на роли масок, потерявшие свое первенствующее положение). Впрочем, все актеры считают реформу целесообразной: один потому, что она приносит что-то новое, другие потому, что «публика аплодирует» и охотнее прежнего наполняет театр. В то же время они заявляют, что «комедии характеров перевернули кверху дном все наше ремесло» и что всякий актер старой школы вынужден теперь «обдумывать, серьезно изучать и поневоле трепетать всякий раз, как ставится новая комедия. Потому что либо он сомневается, достаточно {68} ли знает роль, либо неуверен, правильно ли понят им характер»[[48]](#footnote-49).

Попутно Гольдони дает остроумную критику штампов commedia dell’arte. Здесь — и обыкновение давать в заглавии все содержание комедии, и ежегодная перемена заглавия старой пьесы, выдаваемой за новую, и трафаретное построение интриги, при котором всегда можно предсказать, что произойдет, и традиционные сцены на площади, где происходят самые интимные объяснения, и палочные удары, lazzi, банальные реплики, плоские остроты, дутые риторические фигуры. Однако на вопрос, нужно ли совершенно уничтожить commedia dell’arte, Гольдони отвечает отрицательно, замечая, что «хорошо будет, если итальянцы сохранят способность делать то, на что не отваживаются другие нации», ибо «есть такие превосходные актеры, которые в честь Италии, во славу нашего отечества пожинают лавры, с заслуженным успехом практикуя свой поразительный дар импровизировать с не меньшим изяществом, чем если бы это был текст, написанный поэтом»[[49]](#footnote-50).

Вслед за тем Гольдони не менее решительно отгораживается от переводных пьес, доказывая, что французские комедии не могут удовлетворить итальянскую публику вследствие узости своей драматической концепции, а английские должны быть изгоняемы вследствие своей безнравственности. Еще более решительный отпор Гольдони дает опере и ее привилегированным артистам. «Прошло то время, когда музыка попирала театральное искусство! — восклицает он. — Теперь наш театр благороден, и если прежде ходили к вам восхищаться, а к нам хохотать, то теперь к нам ходят наслаждаться комедией, а к вам — людей посмотреть и себя показать» (действие II, сцена XV).

Наконец, в «Комическом театре» Гольдони набрасывает теорию реалистической игры и знакомит нас со своей режиссерской работой. Он учит актеров не обращать свои монологи к публике, а «воображать, когда он один, будто его никто не слышит и не видит». Но в то же время, ведя на сцене разговор, актер должен повернуться корпусом к зрителям, а к собеседнику он должен поворачивать только голову. В области дикции он требует от актеров, чтобы они не глотали последних слогов, говорили медленно, но не тянули слов, а в сильных местах поднимали голос и ускоряли темп речи. Он предостерегает актеров от певучести и декламации {69} и требует от них «естественности» речи и жеста. Жестикулировать он рекомендует главным образом правой рукой и только изредка левой, а главное, никогда не пускать в ход обеих рук сразу, «разве что того требует порыв гнева, изумление, восклицание». Он намечает популярное у итальянских актеров учение о связности жестов, образующих пантомимический период, который должен так же полно выражать настроение известного момента пьесы, как и сопровождающий его словесный период. При этом Гольдони учит: «… начав период одной рукой, никогда нельзя заканчивать его жестом другой: какой начали, такой и заканчивайте» (действие III, сцена VI). В своей совокупности эти замечания конструируют связную теорию актерской игры, которую можно назвать реалистической, с непременной, однако, оговоркой, что этот реализм имеет очень мало общего с нашим, нынешним реализмом. Это реализм эпохи рококо, которая, проповедуя «естественность» и «правдивость», в то же время требовала, чтобы эта «естественность» была красивой, ввиду чего та «балетная выступка», которая раздражала еще нашего Белинского, считалась обязательной для всех драматических актеров, даже когда они исполняли бытовую комедию.

Если добавить сюда ряд практических наставлений актерам (надо учить роли; следует расценивать их не по величине, а по внутренним достоинствам; следует в свободное время посещать другие театры для расширения своего театрального опыта и др.), то весь театральный материал, заключенный в «Комическом театре», будет в общих чертах исчерпан. Гольдони вырастает здесь во весь рост как большой театральный практик, как драматург-режиссер, руководивший постановкой своих пьес. Только благодаря этому ясно выраженному практическому уклону, только благодаря последовательно проведенной установке на актера, драматическая реформа Гольдони имела успех и легла в основу дальнейшей эволюции итальянского драматического театра.

### 5

Гольдони с честью выполнил взятое на себя обязательство. В течение сезона 1750/51 года он поставил шестнадцать новых комедий, в среднем — по одной пьесе еженедельно: быстрота изумительная, если учесть, что в числе этих комедий имеется ряд шедевров («Кофейная», «Истинный друг», «Бабьи сплетни») и нет ни одной слабой пьесы. Сезон закончился комедией «Бабьи сплетни», представление которой превратилось в сплошную овацию, так что «на улице прохожие недоумевали, знаки ли это удовлетворения или всеобщий {70} бунт». Теперь все враги и соперники Гольдони должны были умолкнуть. Он был единогласно признан первым драматургом Италии. Но материальное положение его от этого не улучшилось: Медебак не только не компенсировал его за лишние восемь комедий, но запретил ему издавать свои пьесы на том основании, что он‑де, антрепренер, является их законным владельцем. Тогда Гольдони доработал полагавшиеся ему по контракту два сезона и расстался с Медебаком, перейдя на службу в театр Сан-Лука, который представлял собой актерское товарищество на паях, под общим руководством владельцев театра патрициев Вендрамин. Для Медебака уход Гольдони был большим ударом, но все его уговоры не привели ни к чему: Гольдони был непреклонен. Тогда Медебак пригласил на место Гольдони Кьяри, и с этого момента соперничество между обоими драматургами усилилось.

Перейдя в театр Сан-Лука, Гольдони сразу натолкнулся на ряд неудобств. Главным из них являлись размеры театра, предназначенного для грандиозных оперно-балетных постановок и потому необычайно обширного, «вследствие чего в нем много теряли действия простые и тонкие хитрости, шутки — все подлинное достояние комедии». Здесь имеем одно из отражений того внутреннего противоречия, которое испытывала драма, попав на подмостки оперно-балетного театра ренессансного типа. «Конечно, можно было надеяться, — говорит Гольдони, — что со временем публика сумеет освоиться с помещением и сможет слушать комедии, хорошо построенные и взятые с натуры с большим вниманием; но в начале все же следовало выступить с более грубыми фабулами, с действиями, которые, не будучи гигантскими, были бы все же приподняты над уровнем обычной комедии»[[50]](#footnote-51). Так материальные формы театра заставляют Гольдони пойти на компромисс, приспособив свои пьесы к структуре театра, для которого он работал. Это лишний раз подтверждает зависимость драматургии от театральной техники.

Но кроме устройства самого театра Гольдони вынуждали пойти на компромисс также актеры театра Сан-Лука, которые «были еще недостаточно посвящены в новый метод исполнения моих комедий, да и у меня самого не было времени привить им тот вкус, тон, естественную и выразительную манеру исполнения, которые выгодно отличали актеров театра Сант-Анджело». Совокупность этих обстоятельств вызвала постановку романтических мелодрам из восточной жизни, инсценированных со всей той декоративной пышностью, которая была характерна для оперных спектаклей. Первой из цикла таких {71} пьес была «Персидская невеста» (1753) — экзотическая драма в стихах с красочными костюмами, диванами, гаремами, невольницами, переодеваниями, процессиями и восточной музыкой. Весь этот обстановочный аппарат сопровождался динамическим действием и сложной интригой, возвращающей нас к традициям итало-испанской драмы XVII века. Интерес публики был возбужден как необычностью такого спектакля в драматическом театре, так и глубоко эмоциональной игрой молодой актрисы Брешани, выступавшей в роли черкешенки Гирканы (за ней с тех пор так и осталось прозвище «Гиркана»). Пьеса прошла так много раз, что публика успела ее записать со слов актеров, так что вскоре появилось ее апокрифическое издание. Заинтересованные судьбой Гирканы, которая в конце пьесы исчезала неведомо куда, зрители требовали продолжения «Персидской невесты», и Гольдони поспешил удовлетворить их желание, поставив «Гиркану в Джульфе» (1755) и «Гиркану в Исфага» (1756). Таким образом, инсценировка восточных сюжетов вошла в моду. Публика слышать не хотела о бытовых пьесах, и Гольдони, для которого воля публики всегда являлась законом, с легким сердцем вступил на путь постановки «костюмных» пьес, которые вознаграждали его за юношеские неуспехи в области трагедии. Так появились «Перуанка» (1754), «Далматинка» (1758), «Прекрасная дикарка» (1758); за ними последовало множество комедий в стихах, отвечавших увлечению публики стихотворной драмой. С литературной точки зрения это самые слабые из произведений Гольдони, но для историка театра они представляют интерес, как характерный показатель вкусов венецианской публики в 50‑х годах XVIII века. Именно эта страсть к романтической стихотворной драме и обусловила несколько лет спустя грандиозный успех «театральных сказок» Гоцци.

В то же время Гольдони исподволь продолжает работу над созданием реалистической комедии. Он все более углубляет свою реформу, все дальше отходит от традиционного типа ренессансной комедии, все глубже проникает в недра народной жизни, откуда выхватывает типы, темы, ситуации, сюжеты, которые затем разрабатывает в пьесах, написанных на венецианском диалекте и изображающих жизнь низших классов венецианского общества (лавочников, ремесленников, рыбаков, лодочников). Именно в этих комедиях, сравнительно мало известных за границей, он достигает вершины своего творчества. Глубокое знание народного быта, чудесный почвенный комизм, неподражаемое мастерство драматурга, сочный и красочный народный язык — вот отличительные черты таких пьес, как «Хозяйки» (1755), «Перекресток» (1756), «Новая квартира» (1760), «Серяки» («I Rusteghi», 1760), «Синьор Тодеро-брюзга» (1761) и в особенности {72} «Кьоджинские перепалки» («La baruffe chiozzotte», 1761), которая является бесспорно лучшей из всех комедий великого венецианского драматурга. Уже Гете поражался искусству, с которым Гольдони сделал великолепную комедию буквально «из ничего»[[51]](#footnote-52). Пьеса представляет мастерское изображение быта кьоджинских рыбаков, их споров, ссор, толков и пересуд, сочетающихся с прирожденным добродушием, остроумием, веселостью и лукавством[[52]](#footnote-53). Комедия имела совершенно умопомрачительный успех. «Я еще никогда не наблюдал такого восторга, какой выражал народ, видя, что его так естественно изображают. С начала до конца спектакля в театре стоял неумолкающий хохот и ликование», — пишет Гете двадцать пять лет спустя. Именно такие пьесы и способствовали закреплению за Гольдони славы великого национального драматурга, которого Венеция чтит с трогательным благоговением.

*1926*

## **{****73}** Карло Гоцци и его сказки для театра

### 1

Имя итальянского драматурга Карло Гоцци не принадлежит к числу наиболее популярных у нас имен зарубежных авторов. Русское издание его «Сказок для театра», выпущенное в 1923 году в составе основанной М. Горьким серии «Всемирная литература», давно стало библиографической редкостью. К тому же это единственное издание гоцциевских сказок на русском языке было далеко не полным: из десяти сказок в нем переведено только шесть. Даже такая примечательная пьеса, как «Счастливые нищие», осталась неизвестной советскому читателю.

Аналогичная судьба постигла пьесы Гоцци в нашем театре. Если в первые годы революции молодые режиссеры Е. Б. Вахтангов и В. Л. Мчеделов интересовались сказками Гоцци и пытались ввести их в репертуар советского театра, если С. С. Прокофьев мог в 20‑х годах заинтересоваться «Любовью к трем Апельсинам» как материалом для оперного спектакля и создал свою известную оперу этого названия, с успехом поставленную в крупнейших оперных театрах страны, то в последующие годы социалистической реконструкции наши театры все реже обращались к сказкам Гоцци, поверив толкам о его «реакционности». И если отдельные постановки сказок Гоцци все же имели место в 30‑х и в 40‑х годах в отдельных театрах нашей страны, главным образом в детских (нельзя не отметить здесь двукратного обращения к Гоцци Ленинградского тюза, поставившего перед войной «Зеленую птичку», а после войны — «Ворона»), то каждая такая постановка появлялась, так сказать, «в дискуссионном порядке», в качестве редчайшего исключения, сопровождаемого многочисленными оговорками и извинениями. Совершенно обособленно стоит блестящая, талантливая, ярко своеобразная постановка «Короля-Оленя» в кукольном театре С. В. Образцова.

{74} Такое положение нельзя признать нормальным. С одной стороны, мы имеем ряд почтительных и сочувственных отзывов о Гоцци Лессинга, Гете, Шиллера, А. В. Шлегеля, Тика, Гофмана, Рихарда Вагнера в Германии, мадам де Сталь, Шарля Нодье, Поля де Мюссе, Альфонса Руайе, Филарета Шаля, братьев Гонкуров во Франции, Саймондса и Верной Ли в Англии, наконец, А. Н. Островского в России. Мы имеем, далее, неоднократные опыты успешного обращения к драматургии Гоцци молодых национальных театров братских республик, подготовляемых в стенах ГИТИСа имени А. В. Луначарского (горячим пропагандистом драматургии Гоцци как материала для воспитания актеров национальных театров является здесь профессор Б. В. Бибиков). С другой стороны, мы имеем прямо противоречащие всему сказанному взгляды на Гоцци как драматурга политически и эстетически реакционного, как последовательного антиреалиста, эстета, формалиста, мистика, издевавшегося над французскими просветителями, травившего реалиста Гольдони, который из-за его нападок вынужден был покинуть Венецию и окончить свою жизнь на чужбине, в Париже, и т. д. Из этого мрачного перечня проступков Гоцци делали естественный вывод — такому драматургу не место в советском театре, театре реалистическом, чуждом всякому эстетству, формализму и мистике.

Любопытно, однако, отметить, что ни один из «гонителей» Гоцци так и не удосужился выяснить, действительно ли в его театральных сказках имеются приписываемые ему реакционные идеи или же эти идеи навязываются ему враждебно настроенными критиками.

Известна своеобразная «логика», к которой прибегали представители вульгарно-социологической критики. Гоцци принадлежал к аристократическому роду, он не любил буржуазии и критически относился к ее культуре, философии, литературе. А так как буржуазия была в то время прогрессивным классом, то писатель, настроенный враждебно к буржуазии, должен был быть, по мнению этих критиков, писателем реакционным. К этому присоединяются еще выступления Гоцци против передового буржуазного писателя, реформатора театра Гольдони.

Эти выступления механически воспринимались не только как полемика с индивидуальными особенностями творчества Гольдони, но и как протест против реализма в целом. То, что, борясь против Гольдони, Гоцци защищал уничтоженную Гольдони комедию масок, превращает Гоцци, с точки зрения враждебных ему критиков и историков театра, в эстета и формалиста, пользовавшегося симпатиями театральных декадентов XX века.

{75} Между тем стоит обратиться к самим пьесам Гоцци, чтобы убедиться в том, что в их основе нет никакого реакционного содержания. Черпая сюжеты своих сказок из сокровищницы народного творчества, Гоцци в большинстве случаев рисует в них образы сильных, мужественных, благородных людей, наделенных большими чувствами и сильными страстями, самоотверженно борющихся со всякой подлостью и скверной во имя дружбы, братской или супружеской любви. Как далеки глубоко эмоциональные пьесы Гоцци, заставляющие читателей или зрителей волноваться за судьбу героев, за благополучное разрешение драматических конфликтов, от той опустошенной, построенной на внешних приемах и трюках драматургии, которой увлекались эстеты и формалисты разных мастей!

Таким предстает Гоцци всякому доброжелательному и незаинтересованному в его дискредитации наблюдателю. Именно таким взором и мы приглашаем взглянуть на него.

### 2

Восстановим основные факты жизни и литературной деятельности Карло Гоцци.

Карло Гоцци был уроженцем Венеции, где он и прожил всю свою жизнь. Он происходил из старинного, но сильно оскудевшего аристократического рода, представители которого некогда оказали большие услуги правительству Светлейшей Республики — «царицы Адриатики», за что и были возведены ею в графское достоинство (в купеческой Венеции титул графа могли носить только те из патрициев, которые имели поместья на «твердой земле», то есть в Венецианской области). Однако от былого величия семьи Гоцци к моменту появления на свет поэта уже ничего не осталось.

Он родился 13 декабря 1720 года в старинном прадедовском полуразрушенном дворце, находившемся в приходе Сан-Патерниано. Его отец граф Джакопо-Антонио Гоцци был типичным венецианским аристократом — непрактичным, легкомысленным, скептичным. Его мать Анджела Тьеполо отличалась дворянским высокомерием и сильным, властным характером. Семья Гоцци была весьма многолюдна — одиннадцать братьев и сестер, вечно ссорившихся и бранившихся. Главную роль в семье играл старший брат Карло, писатель и журналист Гаспаро Гоцци (1713 – 1789), видный венецианский просветитель, женатый на поэтессе Луизе Бергалли, которая захватила после смерти матери бразды правления домом и всем имуществом графов Гоцци; ее «пиндарическое» (по выражению Карло Гоцци), то есть поэтически беспорядочное, управление ускорило разорение семьи, передав в {76} руки ростовщиков все семейные драгоценности, мебель, старинные картины, так что родовой дворец Гоцци превратился в жалкий, запущенный дом, покрытый пылью и паутиной.

Такова была обстановка, в которой рос Карло Гоцци. С детских лет он наблюдал вокруг себя страшное оскудение, почти нищету, сопровождавшуюся отчаянной борьбой за существование. Вечные ссоры и дрязги в семье побудили его искать самостоятельного положения. В возрасте двадцати лет он поступил на военную службу, соответствующую его аристократическому происхождению: он отправился в Далмацию в свите генерального интенданта Квирини. Однако военная карьера пришлась ему не по вкусу, и он в 1744 году, по истечении трехлетнего срока службы, возвратился в Венецию. После этого он уже никуда не выезжал из Венеции до самой смерти.

Возвратившись в Венецию, Гоцци застал в родном доме картину полного разорения и нищеты. Он решил заняться спасением последних остатков родового имущества. В течение ряда лет он вел судебные процессы, входил в переговоры с судьями, адвокатами, нотариусами, посредниками, маклерами, выкупал и ремонтировал заложенные дома. В конце концов он обеспечил себе и своим близким относительно сносное существование. Свой небольшой достаток он использовал для занятий любимым делом — поэзией.

Интерес к литературе и искусству был наследственным в семье Гоцци. Сам Гоцци остроумно называет родительский дом «богадельней поэтов». Тон задавали, конечно, Гаспаро Гоцци и его жена, принадлежавшая к знаменитой Аркадской Академии, где она носила имя Ирмиды Партениды. Подражая старшему брату и невестке, Карло Гоцци еще до отъезда в Далмацию написал множество мелких стихотворений и четыре большие поэмы, одна из которых носила название «Дон-Кихот». В пору пребывания в Далмации и после возвращения в Венецию он продолжал свои занятия поэзией. Писал он очень много, но главным образом стихотворения «на случай», без определенной поэтической программы и творческих планов. В это время складывались литературные вкусы Гоцци. Они были консервативны и резко расходились с литературно-эстетическими установками эпохи Просвещения. Если просветители не знали и не любили народную поэзию, фольклор и литературу «готического» средневековья, то Гоцци, напротив, любил старинную итальянскую поэзию от Данте до Ариосто и Тассо, обожал народную поэзию, народную сказку, народную комедию масок, которую считал «гордостью Италии».

Гоцци был не одинок в своей любви к старинной и народной поэзии. Он нашел себе единомышленников в лице участников {77} так называемой Академии Гранеллески, основанной патрицием Даниэле Фарсетти в 1747 году и ставившей себе целью охрану национальных традиций в литературе, культ великих поэтов итальянского Возрождения, начиная с Данте, и Петрарки, возрождение первоначальной чистоты итальянского языка, отрицание модных иностранных веяний в венецианской литературной жизни и в особенности — подражания французским образцам. Большинство членов Академии Гранеллески были знатными любителями литературы, непричастными к профессиональному писательскому труду. Исключениями в этом отношении являлись оба брата Гоцци — Гаспаро и Карло, а также критик Джузеппе Баретти.

Литературные позиции Гранеллесков были несколько путаными. По своим исходным установкам Гранеллески были пуристами, поборниками чистоты итальянского литературного языка, как он отлился под пером писателей позднего итальянского Возрождения XV – XVI веков. В этом отношении Гранеллески считали себя преемниками знаменитой флорентийской литературной Академии делла Круска, основанной в 1582 году. Они были, следовательно, поборниками классицизма, недоброжелательно взиравшими на всякое засорение итальянского языка и литературы иностранными заимствованиями. С такими пуристскими и классицистскими установками Гранеллесков плохо согласуется их увлечение Данте и народной поэзией, весьма далекой от вкусов классицистов и пуристов. Выход из этого противоречия надо видеть в пристрастии Гранеллесков к прошлому, в их культе старины и отвращении ко всякого рода новаторству в литературе, которое чаще всего опиралось на иностранные (особенно французские) образцы и пренебрежительно относилось к национальным традициям. Впрочем, такие взгляды были присущи далеко не всем Гранеллескам. Так, Гаспаро Гоцци и Баретти были англоманами. Первый из них не разделял отрицательного отношения большинства Академии к Гольдони и поддерживал с ним личные дружеские связи.

Насмешки над Гольдони и его конкурентом, аббатом Кьяри, являлись одним из наиболее излюбленных занятий Академии Гранеллески, специализировавшейся на юморе, пародии и сатире. Дело в том, что вся работа Гранеллесков имела буффонный характер. Гранеллески пародировали на своих заседаниях торжественный, напыщенный стиль, присущий итальянским поэтическим академиям XVII и XVIII веков. Весь ритуал Академии, ее наименование, равно как и прозвища ее членов, носили двусмысленный, подчас даже непристойный характер. Само название «Гранеллески» («Granelleschi»), происходящее от итальянского слова granello — «зерно», «семя», в переносном смысле — «чепуха», может {78} быть переведено с одной стороны, как «зерносбиратели», с другой — как «чепухословы». Каждый из членов Академии носил особую кличку, имевшую двусмысленный оттенок. Так, Карло Гоцци именовали Solitario, что значит одновременно и «отшельник» и «глист-солитер».

Вся деятельность Академии носила характер веселых дурачеств и розыгрышей, какие были в ходу, например, в пушкинском «Арзамасе». Шутовская Академия имела и соответствующего председателя — известного по всей Венеции аббата Джузеппе Сакеллари, бездарного поэта, славившегося своей наивностью и глупостью. Сакеллари был очень маленького роста, а его смеха ради сажали на очень высокий стул, якобы принадлежавший некогда знаменитому флорентийскому критику Пьетро Бембо; это была великая честь для маленького венецианского аббата, и он соглашался во имя этой чести вечно сидеть на стуле, где его коротенькие ножки болтались в воздухе. Сакеллари надевали на голову вместо лаврового венка венок из листьев капусты и салата, а на шею — очень тяжелую железную цепь. Чтобы выделить председателя Академии от ее рядовых членов, ему подавали летом горячий чай, в то время как все другие академики лакомились мороженым и прохладительными напитками, а зимой, напротив, мороженое, когда все прочие академики пили горячий чай или кофе. Бедный Сакеллари являлся жертвой вечных мистификаций. Так, например, его уверяли, что прусский король, турецкий султан и персидский шах прислали заявление с просьбой принять их в члены Академии, и Сакеллари самым серьезным образом, не подозревая никакого подвоха, ставил на голосование кандидатуры этих венценосцев.

Как и вся деятельность Академии, пародийно-шутовской характер носили и ее печатные издания, выходившие под солидным названием — «Труды Академии Гранеллески». На самом же деле эти, с позволения сказать, «труды» представляли собой летучие листки, заполненные комическими аллегориями, колкими сатирами и эпиграммами, высмеивавшими дурных поэтов. Сочинителями этих «трудов» были оба брата Гоцци, Де Лука, Керубини и бергамец Себастиано Мулетти, непременный секретарь Академии, а постоянной мишенью для сатирических стрел Гранеллесков были два популярнейших в Венеции середины XVIII века драматурга, объявившие себя реформаторами театра, — Карло Гольдони и Пьетро Кьяри. Это были люди совершенно различные и по таланту, и по общему направлению творчества, и по резонансу, который имело их творчество в сознании современников. Но между Гольдони и Кьяри было общим то, что оба они отвергали комедию масок и пытались реформировать итальянский театр путем отрыва его от традиций этого жанра. Гольдони осуществлял {79} свою драматургическую реформу во имя утверждения бытового реализма, Кьяри проделывал то же во имя разработки драмы сентиментально-романтической и хвастался тем, что «изгнал со сцены докучливую правду». Непостоянный венецианский зритель колебался между этими обоими направлениями, отдавая предпочтение то одному, то другому. Заметим, что Гольдони и Кьяри соперничали друг с другом, и в пылу соперничества каждый из них использовал сюжеты, мотивы, приемы, созданные другим. Особенно отличался в таком передразнивании соперника Кьяри, который был вообще человеком беспринципным, гонявшимся за успехом и не брезговавшим для этого никакими средствами.

Несмотря на огромное различие дарований Гольдони и Кьяри, Гранеллески воевали с обоими, потому что видели в них представителей ненавистного им новаторства, отрывавшего венецианский театр от национальной традиции и ориентировавшегося на иностранные, в первую очередь французские, образцы. Особенно усердствовал Карло Гоцци, фактически возглавивший критическую кампанию Гранеллесков против Гольдони и Кьяри.

Сначала Гоцци выступал анонимно, единолично сочиняя большую часть сатирических стихотворений, из которых состояли «Труды Академии Гранеллески». Среди этих стихотворений выделяется своей сатирической остротой и язвительностью «Комический театр в трактире Пилигрима в руках у академиков Гранеллесков», сохранившийся в рукописи, которая находится в Венеции в библиотеке святого Марка. В этой ядовитой сатире Гоцци пародировал комедию-программу Гольдони «Комический театр», издевался над различными сюжетами и жанрами гольдониевской драматургии и бросал ему обвинение в том, что он унижает знать и подлаживается к народу. Такое обвинение могло иметь в консервативной Венецианской республике весьма тяжелые последствия для того лица, против которого оно было выдвинуто. Но в это дело вмешались два влиятельных патриция, которые и добились запрещения печатания этой сатиры.

Не довольствуясь анонимными выпадами против Гольдони и Кьяри, Гоцци объявил им в 1757 году открытую войну. Он выпустил сатирический альманах в стихах, содержащий обозрение событий истекшего года, под причудливым названием «Тартана влияний за 1576 високосный год». Здесь он высмеивал Гольдони и Кьяри, подражая манере своих любимых юмористических поэтов XV века Пульчи и Буркьелло, писавших так называемым бурлескным, пародийно-шутовским стилем. За «Тартаной влияний» последовал ряд других сатирических стихотворений Гоцци, который завершился большой сатирико-юмористической поэмой в двенадцати песнях — {80} «Причудница Марфиза». Первые десять песен этой поэмы были написаны в 1751 году, последние две песни, посвящение и предисловие, — в 1768 году, а напечатана поэма была в 1772 году.

Итальянские литературоведы расходятся в определении жанра этой поэмы Гоцци. Так, видный итальянский историк литературы периода Рисорджименто Франческо де Санктис в своем классическом труде «История итальянской литературы» (1870 – 1872) называет «Причудницу Марфизу» «последней рыцарской поэмой», то есть связывает ее с жанром, классическими представителями которого были Пульчи, Боярдо, Ариосто, Тассо. При этом он отмечает, что эта «последняя рыцарская поэма» является «сатирой на современный мир». Другие специалисты по творчеству Гоцци не соглашаются с таким определением жанра «Причудницы Марфизы». Так, Джулио Натали связывает эту поэму Гоцци с традициями итальянской юмористической поэмы, представленной такими образцами, как «Похищенное ведро» Тассони и «Риччардетто» Фортегуэрри, а Эрнесто Мази считает, что «Причудница Марфиза» вообще не поэма, а сатира, почему мы в ней и встречаем не реально обрисованные характеры, а карикатуры (сама Марфиза — своеобразная пародия на героинь романов и драм Кьяри).

Все итальянские исследователи подчеркивают высокие художественные достоинства поэмы, которая представляет большой интерес также и независимо от той роли, которую она сыграла в истории полемики Гоцци с Гольдони и Кьяри. Гоцци с юных лет увлекался жанром комической эпопеи и уже до отъезда в Далмацию написал четыре поэмы этого жанра («Берлингьери», «Дон-Кихот», «Моральная философия», «Гонелла»). Он сохранил интерес к нему также и после написания «Причудницы Марфизы». В 1769 году он опубликовал первые две песни веселой поэмы «Отвоеванные невесты», написанной им совместно с двумя членами Академии Гранеллески: Даниэле Фарсетти и Себастиано Кротта (полное издание этой поэмы вышло через много лет после смерти Гоцци, в 1819 году). Таким образом, интерес к эпическому жанру проходит через все творчество Гоцци.

Мы лишены возможности останавливаться здесь на разборе «Причудницы Марфизы» и других эпических произведений Гоцци. Отметим только, что как представитель жанра сатирической поэмы аристократ-консерватор Гоцци сближается с самым передовым представителем итальянской просветительской литературы поэтом-демократом Джузеппе Парини, автором знаменитой сатирической поэмы «День» (1763 – 1765). Уже после появления в свет первых двух частей поэмы Парини Гоцци приветствовал ее автора, давшего исключительно {81} острую критику аристократического общества Италии второй половины XVIII века, его пустоты, развращенности, блестящего ничтожества и паразитизма. Гоцци сознается, что появление «Утра» и «Полдня» Парини внушило ему желание продолжить работу над «Причудницей Марфизой», хотя маленькие поэмы Парини и были написаны совсем другим стилем, чем его «Марфиза».

В такой солидаризации аристократа Гоцци с демократом-плебеем Парини можно видеть одно из положительных проявлений глубоко противоречивой натуры Карло Гоцци, который, что бы о нем ни говорили, не был реакционером. Реакционер не мог бы восхищаться острым сатирическим содержанием поэмы Парини, во взглядах которого он усмотрел неожиданное созвучие со своими взглядами. Если Гоцци не сумел увидеть положительное значение новых просветительских идей, распространявшихся из предреволюционной Франции в значительно более отсталую Италию, то он все же, подобно Парини, ненавидел и чванных аристократов, и жадных буржуа, и развращенное духовенство. Его сочувствие было отдано народу, хотя он этого сам и не сознавал. Недаром и в своей драматургии он культивировал такие настроения и такие художественные формы, которые ближе всего народу. Его увлечение чудесным, сказочным, фантастическим — всем тем, что было так чуждо рационалистически настроенной буржуазии века Просвещения, — связывало его драматургию с народной, фольклорной традицией, равно как и увлечение буффонадой комедии масок, являвшейся в этом отношении жанром народным по преимуществу.

Отсюда и огромный успех, который Гоцци стяжал именно у народного, демократического зрителя Венеции.

### 3

Мы подошли к тому моменту в жизни Гоцци, когда он от нападок на Гольдони и Кьяри пришел к мысли выступить против них в качестве драматурга, противопоставив разрабатываемым ими жанрам бытовой комедии (Гольдони) и сентиментально-романтической драмы (Кьяри) собственный, новый жанр — «сказки для театра» (fiaba teatrale), который у нас часто называют его итальянским наименованием — фьябой. Каким образом Гоцци пришел к мысли выступить против Гольдони и Кьяри с собственными пьесами и что побудило его разрабатывать в своих пьесах сказочные сюжеты?

Во всех своих стихотворениях и памфлетах, направленных против Гольдони и Кьяри, как анонимных, так и подписанных, Гоцци упрекал обоих своих противников в том, что {82} они гоняются за сценическим успехом и для этого якобы слепо подчиняются вкусам толпы, внося в свои пьесы либо грубый натурализм («буквальное воспроизведение природы вместо подражания ей»), либо утрированную чувствительность и ходульную романтику — моменты, равно удаленные от подлинной жизненной и художественной правды. При этом, говорил он, оба они уничтожают итальянскую национальную комедию, существующую с середины XVI века в виде комедии масок, или комедии дель арте (commedia dell’arte), — жанра, который Гоцци особенно почитает вследствие его связи с народным творчеством. Уничтожая комедию дель арте, эту «гордость Италии», Гольдони и Кьяри заменяют ее чахлыми подражаниями французской драматургии, насыщенной просветительскими идеями, но совершенно оторванной от народной традиции.

Таковы были в двух словах те обвинения, которые Гоцци от себя лично и от лица Академии Гранеллески бросал обоим любимцам венецианской театральной публики. Спору нет, Гоцци был настолько большим знатоком искусства, что он не мог не увидеть огромной разницы между Гольдони и Кьяри. Он отдавал честь таланту Гольдони, его знанию жизни и театра, элементам правды, естественности и подлинного комизма в его пьесах. Но чем больше он сознавал достоинства Гольдони, тем больше боролся с его успехом у венецианской публики, который он считал в высшей степени опасным и вредным. Иным было его отношение к Кьяри, в котором он видел делягу и ничтожество, и вскоре, в разгар своей полемики с Гольдони, совершенно прекратил упоминать о нем.

Зато Гольдони Гоцци атаковал на редкость упорно и настойчиво. В своих нападках он сумел уловить наиболее слабую сторону Гольдони — его плодовитость, не только обусловленную присущей ему от природы необычайной легкостью письма, но и в значительной степени вынужденную, потому что Гольдони был профессиональным драматургом, служившим в театре и обязанным согласно контракту ежегодно создавать не менее восьми новых пьес. Отсюда проистекали те частые повторения в пьесах Гольдони одних и тех же характеров и положений, которые бросаются в глаза всякому, кто читает его пьесы подряд, в большом количестве. Многие пьесы Гольдони страдают теми недостатками, которые обычно присущи массовой литературной продукции, — изобилием штампов и ремесленных приемов; отсутствием идейной глубины и тщательной разработки характеров. Конечно, здесь идет речь не о двух десятках его превосходных, высокохудожественных пьес, а о тех двух сотнях второсортных произведений Гольдони, которые написаны им рядом с его известными {83} всем шедеврами. Гоцци выступал в основном против этих ремесленных сочинений знаменитого комедиографа. Гольдони, по его мнению, разменивал на медные монеты свое большое дарование, сделав из сочинения пьес источник дохода, профессиональный заработок. Сам Гоцци относился к такому драматургическому профессионализму с брезгливостью аристократа, который никогда не продавал своих поэтических произведений и отдавал свои пьесы актерам безвозмездно.

После всех приведенных разъяснений нашим читателям будут более понятны те упреки, которые Гоцци делает Гольдони, обвиняя его в «бедности интриги», в «тяжелой и грубой игре слов», в «шаржировании характеров». Больше и охотнее всего Гоцци говорит о натурализме Гольдони, который выражается, по его мнению, в том, что Гольдони переносит на сцену «никому не интересные» подробности, подмеченные при посещении им жилищ простого народа, таверн, игорных домов, притонов и глухих переулков. «Многие его комедии, — пишет Гоцци, — представляют собой простое нагромождение сцен, в которых хотя иногда и заключается истина, но эта истина так отвратительна, нелепа и грязна, что, несмотря на удовольствие, которое я сам от них получал благодаря живой игре актеров, я никак не мог примирить в своем сознании, как может писатель настолько унизиться, чтобы описывать вонючие подонки общества, как у него хватает решимости поднять их на театральные подмостки и, особенно, как он может отдавать подобные произведения в печать».

Приведенные слова Гоцци ясно дают почувствовать раздражение аристократа против буржуазного демократизма Гольдони. Значит, речь идет у Гоцци не только о натуралистическом методе, но и в первую очередь о неприемлемом для него буржуазно-демократическом содержании комедий Гольдони. Вот почему Гоцци несколько неожиданно для всех знакомых с драматургией Гольдони упрекал последнего в безнравственности, в том, что «его комедии всегда отдают дурными нравами». Как было возможно это обвинение, когда всем известно, насколько щепетилен был Гольдони к вопросам морали и насколько он сам любил морализировать? Оно было возможно потому, что у Гольдони вопросы морали носили социально определенный характер: добродетель связывалась в его сознании с социальной практикой людей незнатных, порок же являлся, напротив, признаком людей знатных и родовитых. Послушаем самого Гоцци: «Нередко в своих комедиях он (Гольдони. — *С. М*.) выводил подлинных дворян как достойный осмеяния образец порока и в противовес им выставлял разных плебеев как пример серьезности, добродетели и степенства».

{84} Таким образом, в основе критики драматургии Гольдони, даваемой Гоцци, лежали идеологические установки аристократа, враждебного буржуазии и буржуазной демократии. Его критика деятельности Гольдони имела отчетливо классовую, сословную направленность, иногда маскируемую литературно-эстетическими понятиями и категориями. К числу таких понятий относится понятие «подражание природе». Но он понимает это «подражание» иначе, чем Гольдони, который вместо подражания природе якобы дает ее «буквальное воспроизведение» с упором на низменную, грязную сторону жизни простого народа. Значит, речь идет, во-первых, о разных объектах изображения («вонючие подонки общества» недостойны этого изображения), во-вторых, о разных способах или методах изображения (буквальное воспроизведение природы не создает нужного реалистического эффекта).

Гоцци выдвигает новое понимание «подражания природе», которое заключается в придании правдоподобности самым неправдоподобным ситуациям и сюжетам, иначе говоря — в умении правдоподобно изображать неправдоподобное или же находить элементы правдоподобия в том, что с первого взгляда кажется неправдоподобным. Тезис этот чрезвычайно важен: он смело утверждает в театре права воображения, фантазии, поэтичности, условности — категорий, которые решительно отвергал трезвый рационализм Гольдони. Идя таким путем, Гоцци должен был прийти, с одной стороны, к реабилитации дискредитированной Гольдони комедии масок со всей присущей ей условностью и буффонадой, а с другой стороны, к возрождению в театре сказочной тематики, которую так не жаловали буржуазные рационалисты XVIII века. Оригинальность гоцциевского решения поставленного вопроса заключалась в том, что он сочетал оба указанных пути — возрождение комедии масок с возрождением (или воссозданием) театральной сказки.

Мы не знаем в точности, как Гоцци пришел к намерению написать пьесу, которая перебила бы успех произведений Гольдони и Кьяри. Во всяком случае, анекдот о том, что сам Гольдони вызвал Гоцци на соревнование, предложив ему написать пьесу, которая привлекла бы в театр столько зрителей, сколько собирает он своими комедиями, этот анекдот, впервые рассказанный критиком Баретти в его книге об Италии, изданной на английском языке, отвергается самим Гоцци. Есть версия, что Кьяри бросил Гранеллескам вызов соревноваться с ним в успехе. Так или иначе, но Гоцци взялся до казать своим противникам, «что искусное построение пьесы, правильное развитие ее действия и гармонический стиль достаточны, чтобы придать детскому фантастическому сюжету, разработанному в плане серьезного представления, полную {85} иллюзию правды и приковать к нему внимание всякого человека» (так он писал впоследствии в тридцать четвертой главе своих «Бесполезных мемуаров»).

25 января 1761 года труппа актеров комедии масок, возглавляемая знаменитым Антонио Сакки, сыграла в театре Сан-Самуэле пьесу Гоцци, носившую название популярной детской сказки, «которою венецианские кормилицы забавляют детей», — «Любовь к трем Апельсинам». В том виде, в каком эта первая гоцциевская фьяба дошла до нас, она представляет собой «разбор по воспоминанию», то есть позднейшую запись сценария с введенными в него стихотворными вставками, репликами отдельных персонажей и авторскими комментариями, дающими сведения об исполнении пьесы и впечатлениях публики. По-видимому, ничего большего и не было у Гоцци написано. Актеры труппы Сакки были привержены старинному жанру импровизированной комедии, с которым вел борьбу Гольдони, и Гоцци предоставил им полную свободу импровизировать в рамках сочиненного им сценария.

В прозаический текст импровизационного спектакля Гоцци ввел ряд стихотворных кусков, написанных им для тех сцен, которые имели пародийно-сатирический характер. Таковы были прежде всего сцены, в которых участвовали маг Челио и фея Моргана, в чьих образах Гоцци изобразил Гольдони и Кьяри, соревнующихся в попытках лечения принца Тартальи, больного неизлечимой болезнью — ипохондрией. Споры и стычки мага Челио и феи Морганы аллегорически изображали театральные сражения, происходившие между Гольдони и Кьяри. Язык и слог, коим пользовались Челио и Моргана, представляли собой преувеличенную пародию на лексику и стилистику пьес Гольдони и Кьяри. Так как Гольдони был адвокатом, то Гоцци издевательски навязывает магу Челио пользование приемами судейского красноречия и заставляет его пересыпать свою речь юридическими терминами, придающими ей отпечаток нестерпимого педантизма. При этом Челио пользуется так называемым мартеллианским стихом, изобретенным поэтом Пьером-Якопо Мартелли (1665 – 1725) в качестве параллели французскому александрийскому стиху. Несмотря на тяжеловесность этого рифмованного четырнадцатисложного стиха, Гольдони писал им свои стихотворные комедии, что и дало основание Гоцци зло высмеять неуклюжесть его рифмованной прозы в таких стихотворных тирадах мага Челио:

«Отныне домогательством сочтутся беззаконным,  
Бесчестным, бездоказанным, защиты прав лишенным,  
Твои неосторожные и дерзкие деянья,  
Их вредные последствия, равно как волхованья.  
{86} И зло, всем в назидание, подвергнется клейменью,  
Искорененью полному, изгнанью, заточенью».

Тем же размером пользуется и слабоумная старая колдунья фея Моргана, которая, подобно аббату Кьяри, слагает вирши в напыщенном «пиндарическом» стиле, временами отдающем приемами барочной церковной проповеди:

«Скорее стрелы Фебовы, сверкающие златом,  
Презренным станут оловом, или восток закатом.  
Скорей луна двурогая, чей свет прельщает очи,  
Небесное владычество уступит звездам ночи,  
Скорее реки дольные, с их хрусталем певучим,  
Взмыв на Пегасе пламенном, вверх вознесутся к тучам,  
Чем пренебречь возможешь ты, Плутона раб негодный,  
Кормилом и ветрилами моей ладьи свободной!»

Помимо сцен, в которых участвовали Челио и Моргана, мы встречаем стих в сценах, где участвовали дьявол Фарфарелло и великанша Креонта с подручными ей Пекаркой, Веревкой, Псом и Воротами. Все они изъяснялись выспренним мартеллианским стихом в манере Кьяри, вызывая шумные аплодисменты публики, сразу узнававшей в насмешках Гоцци своих прежних кумиров Гольдони и Кьяри.

В целом литературно-театральная пародия играла весьма существенную роль в «Любви к трем Апельсинам» и в ее огромном успехе у зрителя. Она внедрялась в самый сюжет этой детской сказки, в которой больной ипохондрией принц Тарталья явно символизировал венецианского зрителя, томящегося скукой на представлениях комедий Гольдони и Кьяри, а Труффальдино, «человек заслуженный в искусстве смеха», помогающий излечению принца Тартальи и поставленный во главе королевской кухни, был прозрачным символом комедии масок, дающей, по мнению Гоцци, единственное вкусное и здоровое питание в театре.

Исходя из этих моментов, Гаспаро Гоцци сделал попытку аллегорически истолковать всю первую пьесу Карло Гоцци, подведя под каждую ситуацию определенные факты венецианской театральной жизни. Это — явное преувеличение, свидетельствующее о том, что Гаспаро Гоцци плохо понимал характер поэтического дарования своего родного брата. Как ни прозрачны были пародия и сатира в «Любви к трем Апельсинам», они не составляли основного содержания этого спектакля, обращенного к широкому народному зрителю, а не к зрителю интеллигентскому, искушенному в тонкостях литературно-театральной полемики. Если до этого времени венецианская широкая публика была увлечена пьесами Гольдони {87} и Кьяри, то теперь Гоцци стремился отвлечь ее от бытовой комедии и сентиментальной драмы разработкой ходового сказочного сюжета, эмоционально насыщенного, занимательного, уснащенного буффонадой масок и различными волшебными сценами и постановочными трюками, воспринятыми Гоцци из арсенала оперного театра.

И действительно, чего-чего только не было показано венецианскому зрителю в памятный вечер 25 января 1761 года! В первом акте Сильвио, король Треф, одетый в точности как карточный король, жаловался старому венецианцу Панталоне, популярному персонажу комедии масок, на неизлечимую меланхолию своего любимого сына Тартальи. Выясняется, что единственный способ излечить принца от этой болезни — заставить его рассмеяться. Но излечение принца не в интересах принцессы Клариче, двоюродной сестры Тартальи, мечтающей воссесть на троне после его смерти. Вместе со своим возлюбленным Леандро, первым министром, она строит всяческие козни против Тартальи, отравляя его грамотами в мартеллианских стихах, запеченными в хлеб. Эти грамоты были получены ею от злой волшебницы Морганы. Между тем ко двору короля Треф прибывает забавник Труффальдино, который принимается за лечение Тартальи смехом. Сначала ему не удавалось рассмешить принца, несмотря на все его веселые выходки. Но вот Труффальдино сталкивался со старушонкой Морганой и осыпал ее градом оскорблений. Моргана падала, высоко задрав ноги. Тут принц не выдерживал, разражался смехом и сразу излечивался от своего недуга. Тогда разъяренная Моргана, поднявшись с земли, бросала в лицо принцу страшное проклятие в стиле Кьяри, вселяя в него неудержимую страсть к трем Апельсинам.

Во втором акте принц отправлялся на поиски трех Апельсинов в обществе Труффальдино. Действие переносилось в сказочную обстановку. Зрители видели перед собой замок волшебницы Креонта, где хранились три роковых Апельсина. Но для получения их надо было умилостивить различные волшебные существа, окружающие Креонту. Принц получал от мага Челио волшебную мазь, чтобы смазать засов на Воротах, хлеб, чтобы накормить голодного Пса, пучок вереска, чтобы подмести печь. Наконец, Челио напоминал, что надо высушить на солнце Веревку от колодца. Проделав все сказанное, принц с Труффальдино проникали в замок Креонта. Великанша изливала свое отчаяние в монологе стиля Кьяри, после чего ее испепеляла молния.

В третьем акте изображалось, как принц завладевал тремя волшебными Апельсинами. Несмотря на полученное им от Челио предостережение не разрезать Апельсины, Труффальдино, томимый жаждой, разрезал первый Апельсин; из {88} него выходила прелестная девушка, умолявшая его утолить мучившую ее смертельную жажду. Труффальдино совершал вторую оплошность: он разрезал второй Апельсин, чтобы дать девушке утолить жажду. Из второго Апельсина выходила вторая принцесса, тоже томимая жаждой, как и ее сестра. Обе девушки умирали. Оставался третий Апельсин, который подоспевший принц Тарталья разрезал около озера, как и было ему приказано. Из него выходила третья красавица, тоже просившая пить; он наполнял водой из озера один из своих железных башмаков и давал напиться девушке. Последняя оказывалась Нинеттой, дочерью Конкула, короля Антиподов, заколдованной Креонтой вместе с двумя ее сестрами. Принц влюблялся в Нинетту и собирался жениться на ней. Но тут в дело вмешивалась арапка Смеральдина, подосланная Морганой. Она предательски втыкала в голову Нинетте заколдованную шпильку, та превращалась в голубку и улетала, а Смеральдина занимала ее место. Так, в середине третьего акта приходило новое осложнение фабулы, оттягивавшее развязку. Следовала большая сцена перебранки между Челио и Морганой, а за нею финальная сцена, происходившая на королевской кухне. Именно Труффальдино, ставшему поваром, удалось вытащить из головы прилетевшей голубки волшебную шпильку. Голубка превращалась в Нинетту и рассказывала королю свои приключения. Король чинил расправу над виновными. Все ликовали. Спектакль кончался присказкой, какой обычно заканчивались детские сказки, о свадьбе, тертом табаке в компоте, бритых крысах и ободранных котах.

Мы сознательно коснулись так подробно содержания этого сказочного спектакля, чтобы подчеркнуть его насыщенность действием, движением, зрелищем и разнообразными театральными эффектами. Волшебство, буффонада масок, шутки, пародии, зрелищные эффекты — все было смешано в одну кучу. Венецианские зрители, давно уже не видевшие ничего подобного в драматическом театре, были ошарашены, сбиты с толку и восхищены выше всякой меры. Они пришли к выводу, что комедия масок вовсе не выдохлась и не потеряла интереса для современного зрителя, в особенности если маски будут разыгрывать сказочные сюжеты. Замысел Гоцци соединить сказку и комедию масок в единый «фьябический» жанр удался вполне. Зрители были в восторге от «Любви к трем Апельсинам» и не переставали требовать ее повторения. Труппа Сакки, у которой до этого дела шли очень плохо, «могла наконец свободно вздохнуть», по словам самого Гоцци. Сам маститый Труффальдино, имевший такой огромный успех в «Любви к трем Апельсинам», осаждал Гоцци, прося у него новых фьяб и делая ему денежные предложения. Но {89} Гоцци остался верен себе, своей нелюбви к работе за деньги. Он решительно отказался выпекать по восемь театральных сказок в год, как делали другие драматурги.

Но остановиться было для Гоцци уже невозможно. «Карло Гоцци создал новое искусство, а тот, кто создает искусство, становится его рабом; он нечаянно вызвал волшебство и чары сверхъестественного мира, и сверхъестественное не захотело теперь отпустить своего заклинателя», — пишет в присущей ей образной манере английский критик Верной Ли[[53]](#footnote-54). За первой фьябой последовали в течение пяти лет (с 1761 по 1765 г.) девять других, правда, написанных совершенно иначе, чем «Любовь к трем Апельсинам». Театр Сан-Самуэле стал самым посещаемым в Венеции. Дела Гольдони и Кьяри шли все хуже и хуже. Оба высмеянных Гоцци драматурга вынуждены были презрительно отмалчиваться, говоря о падении вкуса у венецианского зрителя. Но эти замечания были мало убедительны в устах тех, кто еще недавно провозглашал успех у зрителей критерием ценности драматических произведений. Когда же они стали заявлять, что своим успехом «Любовь к трем Апельсинам» обязана исключительно постановочным эффектам, заимствованным у оперного театра, Гоцци решительно изменил тактику, перестал доказывать, что всякий вздор может дать материал для хорошего спектакля, и стал относить свой успех за счет достоинств своей драматургии. Он заговорил теперь о ярком и глубоком содержании своих пьес, захватывающих зрителей «их строгой моралью и сильными страстями, которые нашли себе поддержку в прекрасном исполнении серьезных актеров». «Строгая мораль», «сильные страсти», «серьезные актеры» — все это, безусловно, относится не к «Любви к трем Апельсинам». И действительно, слова эти были написаны через год после драматургического дебюта Гоцци, когда он поставил уже четыре фьябы. Но тенденция, проскальзывающая в этих словах, владела сознанием Гоцци почти с самого начала его деятельности. Во всяком случае, идея содержательного, волнующего своим высоким эмоциональным тонусом сказочного спектакля была у Гоцци уже в ту пору, когда он принимался за сочинение своей второй сказки для театра — «Ворон».

### 4

Вторая театральная сказка Гоцци, «Ворон», названная им «трагикомической сказкой для театра», была впервые {90} представлена в Королевском театре в Милане летом 1761 года во время обычной для венецианских трупп летней поездки по «твердой земле». Хорошо принятая миланской публикой, она была представлена затем в Венеции, в театре Сан-Самуэле, 24 октября того же года. Здесь она имела очень большой успех, подогретый новизной ее жанра. Сам Гоцци сообщает, что «зрители с величайшей легкостью переходили от смеха к слезам, вполне отвечая поставленной мною цели и подтверждая искусство того, что мне удалось достигнуть». Вслед за этим Гоцци объясняет, что для того, чтобы исторгнуть слезы у зрителя в пьесе с неправдоподобным и даже нелепым сюжетом (таким, видимо, считает Гоцци сюжет «Ворона»), «необходимы ситуации с сильнейшей игрой страстей».

Таким образом, в отличие от «Любви к трем Апельсинам», в которой был сделан упор на занимательном, авантюрном сюжете, во второй сказке Гоцци центр тяжести перемещается на раскрытие характеров действующих лиц, и в особенности главного героя пьесы Дженнаро, наделенного большими чувствами, горячим, великодушным сердцем, огромной самоотверженностью, заставляющей его идти на все и даже жертвовать жизнью во имя спасения любимого брата Миллона, которому грозит смертельная опасность. Написав эту волнующую сказочную трагикомедию, прославляющую самоотверженную дружбу и братскую любовь, Гоцци показал такие огромные творческие данные, такую способность к созданию высокопоэтической драмы с сильным накалом страстей, какой никто у него, поэта сатирического и юмористического, даже не мог подозревать. Если же учесть, что Италия до этого времени была совершенно лишена полноценных образцов в области высокой драмы трагического, героического и патетического плана, то появление «Ворона» можно и должно будет признать значительной датой в истории итальянской драматургии в целом.

Создавая свою «трагикомическую сказку для театра», Гоцци, естественно, пытался для нее найти достойную этого высокого жанра форму. Он написал ее в основном стихами, изложив прозой сцены, в которых участвуют четыре маски комедии дель арте (Панталоне, Тарталья, Бригелла и Труффальдино) и которые были рассчитаны на актерскую импровизацию. Такое чередование стиха и прозы, соответствующее смешение комического с трагическим, становится отныне характерной особенностью жанра фьябы.

В основном Гоцци в «Вороне» изживает особенности пародийно-сатирической манеры, присущей «Любви к трем Апельсинам». Однако некоторые следы этой манеры в «Вороне» все же можно найти. Такова, например, нарочито искусственная, {91} неправдоподобная развязка пьесы, которую волшебник Норандо, выступающий здесь в роли доброго гения пьесы (после того как в течение четырех актов он являлся ее злым гением), подкрепляет такими словами:

«… Мы разве ищем  
Правдоподобья? Или есть оно,  
По-вашему, в таких произведеньях,  
Где вы его хотели бы найти?»

Сюда же можно отнести и традиционную присказку, которой завершается уже «Любовь к трем Апельсинам» и которую в данном случае произносит волшебник Норандо.

Сюжет «Ворона», как и сюжет «Любви к трем Апельсинам», заимствован Гоцци из сборника сказок неаполитанского писателя Джованни Баттисты Базиле (1575 – 1632) «Пентамерон, или Сказка о сказках» («Lo cunto delli cunti»), который был издан уже после смерти автора. Базиле был популярнейшим неаполитанским писателем и поэтом конца XVI и первой трети XVII века. Он сумел сочетать в своем творчестве яркую писательскую индивидуальность и народный дух. В его сборнике сказок яснее, чем в каком другом произведении этого времени, слышится голос народа, выражается народная точка зрения на людей и жизнь.

В сборнике Базиле «Пентамерон» собраны в традиционном обрамлении (десять молодых людей и дам рассказывают сказки в течение пяти дней) неаполитанские народные сказки. Сюжеты многих сказок Базиле (в том числе и сюжет сказки о «Вороне») общеизвестны и интернациональны. Обратившись к сборнику сказок Базиле, Гоцци соприкоснулся с сокровищницей сказочного фольклора, которая в значительной степени однородна у различных народов, стоящих на одной ступени социально-экономического и культурного развития.

В предисловии к «Ворону» Гоцци пишет: «Но тот, кто прочитает сказку о “Вороне” в той книге (“Пентамероне” Базиле. — *С. М*.) и захочет сравнить ее с моей пьесой, затеет дело совершенно невыполнимое. Я считаю необходимым сделать это предупреждение моему читателю не только относительно “Ворона”, но и относительно всех прочих сказок, порожденных впоследствии моим капризом, в которых я хотел сохранить одно лишь заглавие и некоторые, наиболее известные факты».

Несмотря на это предупреждение Гоцци, сопоставление его фьябы о «Вороне» с соответствующей сказкой Базиле показывает, что Гоцци очень искусно драматизировал сказку Базиле, но что он очень мало отступил от нее во всем, за исключением развязки. У Базиле, для того чтобы оживить {92} статую, в которую был превращен Дженнаро за его самоотверженную братскую любовь, требуется окропить статую кровью царских детей, и Миллон действительно приносит их в жертву. У Гоцци для той же цели требуется кровь молодой супруги царя, и Армилла закалывается, чтобы умилостивить своего отца, волшебника Норандо, разгневанного на обоих братьев — Дженнаро и Миллона.

Гоцци считает своей заслугой в «Вороне» разработку наряду с характерами трех основных персонажей — Дженнаро, Миллона, Армиллы — также характера волшебника Норандо, которого он всячески старался возвысить и облагородить, в отличие от плоских волшебников, выступающих в ходовых комедиях дель арте. С этим взглядом Гоцци трудно согласиться: Норандо, как и другие волшебники, выступающие в фьябах, не наделен интересным характером.

Что касается четырех масок комедии дель арте, то их роль в «Вороне» значительно ограничена по сравнению с «Любовью к трем Апельсинам». Комическая импровизация, присущая комедии дель арте, больше всего присутствует в ролях Бригеллы и Труффальдино. Гораздо меньше ее у Панталоне; его маска проделала под пером Гоцци наиболее значительную эволюцию. Если в комедии дель арте Панталоне был шутовским персонажем, типом комического старика — злобного, глупого или распутного, то у Гоцци в «Вороне» он превратился в положительного персонажа, в тип благородного (не по происхождению, а по характеру!) старого венецианца, наделенного огромной добротой, мягкостью и здравомыслием представителя среднего сословия.

Интересно отметить, что во всех последующих фьябах характер Панталоне остается почти без изменений, таким, каким он был выведен в «Вороне». Где бы он ни находился, он всюду чувствует себя прежде всего венецианцем и отстаивает свои национальные традиции. Если он иногда и принимает участие в шутовских проделках своих товарищей, то делает это всегда с большим чувством меры, не опускаясь до низменного, фарсового комизма. Нельзя не подчеркнуть, что в том же направлении видоизменил характер Панталоне и соперник Гоцци Гольдони, превративший его в положительного героя своих поздних комедий. Возможно, что в такой эволюции маски Панталоне сыграла известную роль индивидуальность замечательного исполнителя роли Панталоне Чезаре Дарбеса, который работал сначала (в 1740‑х гг.) с Гольдони в пору его пребывания в театре Сант-Анджело с труппой Медебака, а затем (в 1760‑х гг.) с Гоцци во время его работы в театре Сан-Самуэле с труппой Сакки. Склонность Дарбеса к мягкому, благородному комизму с элементами чувствительности и даже драматизма дала возможность {93} Гольдони и Гоцци видоизменить маску Панталоне в указанном выше направлении.

Малобуффонным персонажем является также Тарталья, воспринятый Гоцци не из северного венецианского варианта комедии масок, а из ее южного, неаполитанского варианта. На севере вместо Тартальи была маска Доктора. Наличие в фьябах Гоцци не Доктора, а Тартальи объясняется тем, что в труппе Сакки, для которой работал Гоцци, роли комического старика Тартальи исполнял талантливый актер Агостино Фьорилли, «умный, находчивый и проницательный», по выражению составителя первого словаря итальянских актеров Франческо Бартли. Тарталья в фьябах Гоцци почти всегда является, как и в «Вороне», типом коварного, порочного царедворца, который станет в следующей фьябе, «Короле-Олене», трагическим злодеем.

Пародийная манера, доведенная в «Вороне» до минимума (только в одном седьмом явлении третьего действия в стихотворном монологе Труффальдино высмеивается попытка Кьяри заставить маски разговаривать стихами), совершенно изживается в следующей сказке Гоцци «Король-Олень», которая была впервые представлена в театре Сан-Самуэле 5 января 1762 года. Здесь уже нет никаких следов полемики с Гольдони и Кьяри. Гоцци развивает дальше тот жанр сказочной трагикомедии, образцом которого явился «Ворон». Пьеса имела огромный успех. Гоцци так говорит о нем: «Заключающиеся в ней (фьябе. — *С. М*.) сильные трагические положения вызывали слезы, а буффонада масок, которых я, по своим соображениям, хотел удержать на подмостках, при всей вводимой ими путанице нисколько не уменьшила впечатления жестокой фантастической серьезности невозможных происшествий и аллегорической морали».

В отличие от первых двух сказок Гоцци, опирающихся на определенные источники, — сказки из сборника Базиле, «Король-Олень» представляет собой комбинацию заимствований из арабских сказок «1001 ночи», персидских сказок «1001 дня» и сказочной антологии «Кабинет фей». Чем дальше, тем все более свободно Гоцци комбинировал элементы, заимствованные из разных источников, беря из каждого одну черту и сочетая ее с совершенно разнородными чертами, взятыми из других произведений. Хотя некоторые итальянские ученые, и в особенности Магрини (Magrini), тщательно изучали вопрос об источниках гоцциевских фьяб, детально выясняя все соотношения между этими источниками и пьесами Гоцци, однако принципиального значения для постижения произведений Гоцци и существа его творчества такие исследования не имеют; сам Гоцци не придавал особого значения тому, что и откуда он заимствовал; по его мнению, важна сама драматургическая {94} разработка заимствованных тем и мотивов. Кроме того, следует заметить, что одни и те же сказочные мотивы зачастую повторялись в различных литературных памятниках и принадлежали к числу «бродячих».

Возвращаясь к «Королю-Оленю», отметим высокие художественные достоинства этой сказочной трагикомедии, в центре которой стоит трогательный образ Анджелы, дочери Панталоне, избранной в жены королем Дерамо за ее скромность, искренность и бескорыстную любовь к нему и остающейся верной своему супругу даже тогда, когда в его тело вселился злодей Тарталья и король принял облик сначала оленя, потом нищего. Если «Ворон» был гимном в честь беззаветной и самоотверженной братской любви, то «Король-Олень» воспевает такую же беззаветную и самоотверженную супружескую любовь, рисуя первый в драматургии Гоцци образ верной жены, за которым последуют аналогичные образы в более поздних фьябах («Женщина-Змея», «Синее Чудовище» и др.).

Наряду с прекрасным образом верной Анджелы стоит отвратительный образ порочного и вероломного министра Тартальи, пытающегося погубить короля Дерамо и занять его место. Это единственный в драматургии Гоцци случай, когда комический персонаж, принадлежащий к квартету масок комедии дель арте, превращается в трагическое лицо, чуждое обычно присущему ему грубоватому комизму и говорящее стихами, как и другие подобные персонажи.

Таким образом, «Король-Олень» — это пьеса о верной жене и вероломном министре. Она написана с большим поэтическим мастерством и глубокой правдивостью, несмотря на сказочный, фантастический, сюжет, целиком построенный на магических превращениях. Изобилие таких волшебных ситуаций и сверхъестественных мотивировок вызвало по адресу Гоцци упрек в том, что он злоупотребляет чудесным элементом, который является чересчур легким путем к успеху. Такие толки заставили Гоцци в следующей сказке совершенно отбросить сверхъестественный элемент.

Из драматургических приемов, использованных Гоцци в «Короле-Олене», следует отметить введение в число действующих лиц площадного венецианского сказителя Чиголотти, которому Гоцци поручил произнесение пролога к этой сказке. Роль этого популярного в Венеции человека, известного каждому венецианцу, с большим блеском исполнил талантливый артист Атанаджо Дзаннони, игравший в труппе Сакки роль Бригеллы. Он отличался от всех исполнителей этой маски тем, что совершенно отказался от присущих ей грубых шуток и превратил Бригеллу в живого, остроумного слугу, любящего поспорить и пофилософствовать, хорошо знакомого с {95} литературой и языками. Большая культура и артистизм Дзаннони, виртуозно владевшего словом, явились причиной того, что и исполнение роли Чиголотти было поручено именно ему. Само же введение в пьесу этого персонажа обусловлено испытываемой Гоцци трудностью дать ее экспозицию.

Сразу после «Короля-Оленя», с промежутком всего в семнадцать дней, Гоцци поставил свою знаменитейшую сказку «Турандот», премьера которой состоялась в театре Сан-Самуэле 22 января 1762 года. Оригинальность пьесы заключалась в том, что Гоцци попытался здесь радикально изменить поэтику созданного им жанра театральной сказки. Как бы в ответ своим хулителям, утверждавшим, что превращения людей в животных и статуи, а также другие сверхъестественные происшествия являются легким путем к успеху, Гоцци отказался в «Турандот» от всякого магического элемента и создал сказочную трагикомедию с совершенно реальными мотивировками. Что касается масок, то они сохраняются у Гоцци главным образом для пародийного контраста с основным трагическим действием и получают функцию отражать, как в кривом зеркале, главную интригу. Маски импровизируют теперь только в сценах драматургически безразличных, имеющих характер интермедий; импровизация является только приправой к основному действию.

Исключив из «Турандот» магический элемент, Гоцци заменил его восточной экзотикой, которая начинала входить в моду во всей Европе в середине XVIII века. Фабула «Турандот» заимствована из повести азербайджанского поэта XII века Низами, писавшего на персидском языке; потому она была включена в сборник персидских сказок, изданный ориенталистом Пети де ла Круа в Париже в 1712 году, а затем перепечатана в сборниках «1001 день» и «Кабинет фей».

Первым обработал сюжет «Турандот» для сцены французский драматург Лесаж в своей комической опере «Китайская принцесса», представленной в парижском Ярмарочном театре в 1729 году. Лесаж и его сотрудник д’Орневаль воспользовались только одним эпизодом повести, отбросили ее начало и конец и драматизировали центральное событие повести — от прибытия принца Нуреддина ко двору китайского императора до того, как он успешно разгадал загадки капризной принцессы, которая именуется у Лесажа не Турандот, а Диамантиной. После разгадки загадок строптивая принцесса побеждена, и Нуреддин становится обладателем ее руки. Принцесса охотно выходит за него замуж, так как почувствовала к нему симпатию.

Комическая опера Лесажа безусловно была знакома Гоцци, и он использовал ее для создания своего, несравненно {96} более глубокого и богатого содержанием произведения. Если комическая опера Лесажа имела всего три акта, то фьяба Гоцци имеет пять актов, причем все содержание пьесы Лесажа укладывается в первые два акта фьябы Гоцци. Гоцци вносит значительные изменения в сюжет пьесы Лесажа. Он сокращает буффонаду масок и усиливает драматизм действия, вводя новый персонаж — рабыню Турандот, ее тайную соперницу Адельму, влюбленную в принца, именуемого у Гоцци не Нуреддином, а Калафом (согласно источнику). Адельма — пленная принцесса, превращенная в рабыню. Имея, следовательно, право претендовать на руку Калафа, она стремится спасти его от жестокой Турандот и бежать с ним из Пекина.

Если в «Китайской принцессе» Лесажа была только одна сцена в Диване, во время которой Нуреддин разгадывал загадки принцессы, то у Гоцци после этой первой сцены в Диване, кончающейся торжеством Калафа, появляется еще вторая сцена: великодушный Калаф, видя отчаяние гордой Турандот, после того как он разгадал ее загадки, сам предлагает ей новое испытание — она должна отгадать его имя и имя его отца. Узнать эти имена берется хитрая Адельма, которая и сообщает их Турандот, чтобы Калаф был ею побежден и не стал ее мужем. Но Адельма просчиталась: Турандот успела полюбить Калафа, и после того как она победила его при втором испытании, она соглашается стать его женой.

Всего того, что введено Гоцци в последние три акта его пьесы, нет и помина в пьесе Лесажа. И дело не только в том, что фьяба Гоцци более сюжетно насыщенна, чем пьеса Лесажа, но в том, что у Гоцци гораздо более сложные характеры и богатое идейное содержание всей пьесы в целом. Если Лесаж рассказал анекдот о строптивой, капризной принцессе, которая забавляется тем, что казнит своих неудачливых поклонников, то Гоцци нарисовал в своей пьесе яркий, сильный характер свободолюбивой девушки, всеми силами души протестующей против униженного, рабского положения, в котором находятся женщины в ее стране. Не будучи жестокой от природы, она в порядке самозащиты от тирании мужчин становится мужененавистницей. Она заявляет, что умрет от стыда, если ее победят, разгадав ее загадки. И это не слова: она чуть не умирает, когда Калаф разгадывает их. Мы видим перед собой — в первый и последний раз в сказках Гоцци — образ женщины, характер которой сплетается не из покорности, смирения, самоотвержения, умения страдать и подавлять свои желания, а из противоположных качеств — женщины, решительно защищающей свои права, свое человеческое достоинство. Гоцциевская Турандот — первый яркий образ женщины, {97} борющейся за свое освобождение от семейного рабства. Недаром этот образ так восхитил Шиллера, который, переводя для Веймарского театра «Турандот», внес в пьесу Гоцци существенные изменения, совершенно ликвидировав буффонаду масок и значительно усилив патетический элемент в роли самой Турандот.

Помимо образа Турандот безусловный интерес представляют образы Калафа и Адельмы. Если в лесажевском Нуреддине был только любовный порыв, то в гоцциевском Калафе мы находим черты героического характера. Особенно ярко раскрываются героические черты Калафа во втором акте, когда он проявляет и огромной силы чувство, упорно повторяя одну фразу: «Я смерти требую иль Турандот», и подлинное благородство и великодушие, не желая унижения любимой девушки. Сильным характером является и Адельма, охваченная большим чувством к Калафу и ставящая в проводимой ею интриге на карту все, вплоть до своей жизни. Яркость характеров, сила страстей, острота конфликта — таковы черты, делающие «Турандот» шедевром драматургии Гоцци, первым наброском романтической драмы в Италии.

«Турандот» имеет довольно богатую литературную и сценическую историю. Написано не менее восьми опер на сюжет этой фьябы, в том числе последняя по времени и лучшая — опера Дж. Пуччини. Из многочисленных постановок «Турандот» наиболее знаменитой является постановка Е. Б. Вахтангова в его студии (впоследствии ставшей Государственным театром имени Евг. Вахтангова) в 1922 году. При всей яркости этого спектакля он не давал правильного раскрытия пьесы Гоцци, утверждая, что никто сейчас не может относиться к переживаниям Турандот всерьез. И вахтанговские актеры получали задание играть не сами роли сказки Гоцци, а свое ироническое отношение к создаваемым ими образам. Мы не можем согласиться с таким методом освоения наследия Гоцци и полагаем, что в нем имеются известные элементы формализма.

Хотя в «Турандот» не было ни одного выпада против Гольдони и Кьяри, тем не менее именно эта пьеса своими огромными художественными достоинствами нанесла смертельный удар обоим противникам Гоцци. Они сочли себя окончательно побежденными и уступили ему поле сражения. Гольдони уехал во Францию, в Париж, Кьяри — на родину, в Брешию. Гоцци оказался победителем. Его победа была также победой труппы Сакки, ставившей его фьябы. Она перешла теперь из маленького театра Сан-Самуэле в более вместительный и удобный театр Сант-Анджело, в котором до того играла труппа Медебака.

### **{****98}** 5

Переход труппы Сакки в театр Сант-Анджело был отмечен постановкой пятой сказки Гоцци, «Женщина-Змея», премьера которой состоялась 29 октября 1762 года. Гоцци вернулся здесь к прежней манере, в которой написаны «Ворон» и «Король-Олень». Своей блестящей зрелищностью и занимательным построением волнующей фабулы «Женщина-Змея» оставляет позади себя все предыдущие фьябы, не исключая и «Короля-Оленя». Гоцци нагромождает здесь чары, волшебства, заклинания, всякого рода кабалистику и магию в таком количестве, что временами готов сам заблудиться в этом заколдованном лесу.

На этом волшебном фоне ярко выделяется высокопоэтический образ феи Керестани, полюбившей смертного человека, царя Фаррускада, и переживающей страшные мучения и испытания за нарушение законов того волшебного царства, к которому она принадлежит по рождению. Гоцци опять с огромной художественной силой рисует здесь переживания верной и любящей жены, осужденной на тяжелые испытания за свою любовь к мужу и детям. Интересен в пьесе также образ Панталоне, воспитателя Фаррускада, который в этом волшебном мире говорит языком непоколебимого здравого смысла, полным комической силы.

Но Гоцци оказывается не в силах ввести растекающуюся фантастику в рамки пьесы и изобретает оригинальный прием, позволяющий ему одновременно сократить и время действия и постановочные расходы труппы: он выпускает в пятом явлении третьего действия Труффальдино, который, подражая разносчикам газет, выкрикивает сообщение о последних событиях, происшедших в пьесе, сопровождая свое сообщение разными шутовскими выходками. Роль этого разносчика исполнял сам директор труппы, маститый Антонио Сакки, последний выдающийся комик-импровизатор итальянского театра XVIII века. Он выходил на сцену в коротком рваном плаще и грязной шляпе, с огромной охапкой печатных листков и, виртуозно подражая манере газетчиков, передавал в немногих словах содержание последнего сообщения. Эта новинка имела такой же успех, как выступление Чиголотти, произносившего пролог к «Королю-Оленю». Оба приема представляли собой попытку обновления свободных и народных форм комедии дель арте, с которой Гоцци сохраняет тесную связь, несмотря на все отличия от нее жанра «трагикомической сказки для театра», который он продолжает создавать стихами с небольшими прозаическими вставками. Интересно отметить, что «Женщина-Змея» увлекла молодого Рихарда Вагнера, построившего на ней либретто своей оперы «Феи».

{99} Совсем иной характер имеет шестая фьяба, «Зобеида», впервые представленная в театре Сант-Анджело 11 ноября 1763 года. Гоцци назвал ее «сказочной трагедией» (tragedia fiabesca). Этим новым названием он подчеркнул свое намерение создать настоящую трагедию на феерическом материале, положив в основу ее фабулы борьбу между добром и злом, причем добро представлено в пьесе невинностью и благочестием, а зло — колдовством и лицемерием. Очень мощно и ярко очерчен характер волшебника Синадаба, мужа Зобеиды, своего рода Синей Бороды. Синадаб — лицемер: это — злодей, насильник и развратник, носящий на лице маску добродетели и благочестия, то и дело произносящий имя бога.

Однако волшебный, магический элемент, постоянно вторгающийся в жизнь людей, мешает всякой попытке Гоцци дать развитие характеров и вызвать у зрителей «страх и сострадание», по выражению Аристотеля. А между тем Гоцци ввел в свою пьесу тему наследственного греха, передаваемого от одного поколения к другому. Царь Бедер некогда убил своего брата и сел на его трон. За эту узурпацию его постигают всевозможные бедствия (исчезновение дочерей и невестки, безумие и самоубийство жены, чума, военный разгром). Эти бедствия завершаются тем, что его убивает на поединке собственный сын Шемседин, подосланный Синадабом. Но смерть Бедера является искуплением за совершенный им грех и освобождает от проклятия весь его род.

Итак, в «Зобеиде» есть и грех, и кара, и искупление. Но злоупотребление феерических элементов лишает пьесу всякого реального, жизненного, человеческого содержания, без которого не может быть настоящей трагедии. «Злоупотребление фантасмагорией исключает чувствительность, — правильно заметил критик начала XIX века Сисмонди, — и как бы ни была трагична “Зобеида”, она никогда ни у кого не вызовет слез»[[54]](#footnote-55).

Седьмая сказка для театра, «Счастливые нищие», была поставлена впервые 29 ноября 1764 года. Она написана в манере «Турандот», которую сам Гоцци определяет как «сказочный жанр, лишенный чудесного, волшебного элемента». В этой «трагикомической сказке» Гоцци изображает самаркандского царя Узбека, который, приняв облик нищего, в течение четырех лет скитается по своей стране, чтобы лучше узнать нужды подданных и злоупотребления сановников. Во время его отсутствия захвативший власть великий визирь Мудзафер грабит народ и совершает всяческие беззакония. В числе пострадавших от его произвола находится Панталоне, отец прекрасной и скромной девушки Анджелы, которая {100} снова появляется на сцене в том же облике и с тем же характером, который она имела в «Короле-Олене». Желая унизить Панталоне, Мудзафер сватает Анджеле первого попавшегося нищего под видом знатного человека. Анджела соглашается на брак, сулящий покой и почет ее отцу. Мнимым нищим оказывается Узбек, который, желая испытать Анджелу, не открывает ей свое истинное лицо. После свадьбы Мудзафер объявляет об обмане и высмеивает Панталоне. Тот в отчаянии, но Анджела умоляет его покориться судьбе. Сама она готова примириться со своим мужем-нищим. Растроганный Узбек снимает маску и открывает Анджеле и Панталоне свое имя, после чего он разоблачает и посрамляет злого Мудзафера, возвращая ему прежнее звание мясника.

Источником этой фьябы явилась прежде всего персидская сказка из сборника «1001 день», но кроме нее также ряд современных анекдотов о монархах, бродивших по своим странам и другим странам инкогнито (такие рассказы ходили о Фридрихе II Прусском, австрийском императоре Иосифе II, Леопольде Тосканском, русском царе Петре I). Но, хотя фьяба написана живо и интересно, имеет трогательные и забавные сцены (в том числе буффонная сцена сватовства Мудзафера к Омеге, мнимой дочери Бригеллы, которая оказывается страшным чудовищем), она не имела успеха у зрителей и выдержала меньше представлений, чем все другие фьябы Гоцци. Слишком уж сильно был привержен венецианский зритель к сказочному, фантастическому жанру с чудесами и превращениями, чтобы удовлетвориться пьесой с таким простым, будничным содержанием.

Неуспех «Счастливых нищих» заставил Гоцци поспешить с выпуском новой премьеры, которая состоялась через десять дней после предыдущей. Это было «Синее Чудовище», представленное впервые 8 декабря 1764 года. Основная тема этой фьябы — трогательная история любви двух молодых людей: принца Таэра и принцессы Дардане. Эту молодую пару преследует Дзелу, Синее Чудовище, которое разлучает их и обрекает на различные тяжелые испытания их любовь и верность. Во время этих испытаний Дзелу превращает принцессу Дардане в юношу, а принцу Таэру дает свой ужасающий, чудовищный облик. Таэр и Дардане преодолевают все грозящие им опасности, перед лицом смерти раскрываются все тайны колдовства, и влюбленные соединяются. Так волшебная, магическая фабула служит прославлению всепобеждающей силы любви и верности.

И все же чувствуется, что Гоцци начинает сомневаться в ценности созданного им жанра, в правильности избранного пути. Его начинает раздражать успех фьяб у венецианского мещанства, начинает пугать чрезмерное усердие его приверженцев {101} и требования актеров, добивающихся от него все новых и новых пьес того же жанра. Сам он рассказывает о том, что поработал над «Синим Чудовищем» больше, чем над другими фьябами. Неуверенность в ценности своей работы заставила его даже показать пьесу в рукописи Баретти, с мнением которого он очень считался. Но понимание достоинства собственной пьесы здесь явно изменило Гоцци. «Синее Чудовище» написано мастерски. В некоторых местах пьесы чувствуется освоение творческой манеры великих мастеров рыцарской поэмы XVI века — Боярдо, Ариосто, Тассо, — которых Гоцци очень любил. Но в целом Гоцци начинает стремиться отойти от той голой занимательности, которая делала его кумиром мещанского зрителя. В последних двух своих фьябах он возвращается к пародийно-сатирическому стилю, который в свое время вызвал к жизни самый жанр фьябы.

Весьма примечательна в этом отношении девятая фьяба, знаменитая «Зеленая Птичка», впервые представленная 19 января 1765 года и имевшая прямо-таки головокружительный успех: она вызвала не только небывалое стечение народа у дверей театра, но и шумные обсуждения и споры среди зрителей различных сословий.

По первоначальному замыслу Гоцци, «Зеленая Птичка» должна была завершить цикл его театральных сказок и потому возвращалась к сюжету, персонажам и идейным тенденциям «Любви к трем Апельсинам». Она оказалась едва ли не самой значительной в идейном отношении из гоцциевских сказок. Многие критики считают ее шедевром сказочной драматургии Гоцци «первой манеры», сочетающим на равноправных началах волшебную сказку, буффонаду масок и философский памфлет. Если со времен французского критика Филарета Шаля принято называть Гоцци «венецианским Аристофаном»[[55]](#footnote-56), то «Зеленая Птичка» — это произведение, наиболее близко напоминающее драматургическую манеру гениального афинского комедиографа.

Основным источником «Зеленой Птички» является третья глава «Позиликеаты» неаполитанского писателя Помпео Сарнелли, озаглавленная «Обманутая обманщица». Образ Кальмона заимствован Гоцци из «Пентамерона» Базиле. Несомненно также использование в «Зеленой Птичке» известной сказки «Спящая красавица». Но главное в «Зеленой Птичке» не сложная трагикомическая сказочная фабула. Главное — подчинение этой фабулы, как и в «Любви к трем Апельсинам», сатирическим и пародийным задачам. Но если в «Любви к трем Апельсинам» сатирический замысел был направлен {102} на отрицательные явления литературно-театральной жизни Венеции, то в «Зеленой Птичке» сатира носит общественно-философский характер.

Гоцци дает здесь острый памфлет на материалистическую доктрину французских энциклопедистов, которая представляется ему философией «себялюбия», собственнического эгоизма и частного интереса. Ярким представителем этих зловредных идей, засоряющих мозги молодежи, превращающих их в бездушных и черствых эгоистов, является колбасник Труффальдино, воплощающий восстание разума против веры, новых буржуазных идей против старых феодальных традиций. Начитавшись его книг, близнецы Ренцо и Барбарина, воспитанные женой Труффальдино Смеральдиной, становятся пустыми, жадными, тщеславными, неблагодарными. Гоцци ярко показывает разлагающее влияние буржуазной лжефилософии на неокрепшие и восприимчивые умы молодежи. Как бы предчувствуя скорую гибель старой Венеции, Гоцци сигнализирует о той страшной опасности, какую представляет для нее распространение новых буржуазных идей, приносимых из Франции.

Итак, Гоцци стоит в «Зеленой Птичке» на строго консервативных позициях. Он защищает старую, феодально-авторитарную мораль, основанную на принципе смирения, покорности, подчинения младших старшим, низших высшим, народа его «естественным» повелителям. Гоцци имел довольно туманное представление о сущности высмеиваемых им учений французских просветителей и приписывал им такие вульгарно-собственнические тенденции, каких они не имели. Но при всем том аристократ Гоцци метко улавливал слабую сторону учений и воззрений некоторых французских просветителей, в особенности таких, как Гельвеции с его теорией «разумного эгоизма» как реального стимула человеческих поступков, человеческой морали. Его критика французской философии, конечно, является критикой справа, с феодальных позиций. Но эта критика имеет свое рациональное зерно и сохраняет свое относительное значение, в особенности если ее адресовать не к тем великим людям, «которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции»[[56]](#footnote-57), а к представителям послереволюционной буржуазной мысли и буржуазной практики, проявившим отчетливую буржуазную ограниченность. В этом отношении «Зеленая Птичка» продолжает сохранять большой воспитательный интерес также и для нашего времени, что ясно обнаружилось, например, при ее постановке в Ленинградском театре юного зрителя в 1935 году.

{103} Близка к «Зеленой Птичке» в идеологическом отношении также последняя (десятая) фьяба Гоцци, «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба», поставленная 25 ноября 1765 года. Гоцци снова смешивает здесь сказку, пародию и сатиру, но, по существу, ничего нового по сравнению с «Зеленой Птичкой» не дает. Однако эта фьяба акцентирует больше, чем предыдущие пьесы, его консервативные моральные и политические взгляды. Центральной идеей пьесы является мысль о необходимости смиренно и безропотно выносить все несчастья, лишения и испытания, какие судьбе или провидению угодно будет возложить на человека. Образец такой положительной (с точки зрения Гоцци) героини — рабыня Дзелики Дугме, покорно несущая свой крест. В пьесе изображена судьба одного рода, на который возложены тяжелейшие испытания, из коих он должен выйти и действительно выходит победителем.

Сатирическая тенденция фьябы ясно выражается в первой же сцене пьесы, где Сарке, добродетельная дочь Панталоне (напоминающая Анджелу из «Короля-Оленя» и «Счастливых нищих»), которую он поселил в деревне вдали от людей, спрашивает у отца, что такое город, и тот описывает моральное состояние жителей города самыми мрачными красками, явно намекая на Венецию, утерявшую все свои былые патриархальные добродетели под влиянием подражания испорченным парижским нравам и обычаям.

После «Дзеима, царя джиннов» Гоцци больше не писал сказок для театра. То, что этот жанр был сравнительно быстро, в течение пяти лет, исчерпан на венецианской сцене, объясняется не только изменчивостью вкуса у венецианского зрителя, но и тем, что жанр этот потерял интерес новизны, как только выполнил возложенную на него полемическую, разрушительную задачу. Здесь имело значение также то обстоятельство, что постановка фьяб, требовавшая больших затрат на декорации, костюмы, реквизит и сценические эффекты, оказалась вскоре не под силу венецианским драматическим театрам, не располагавшим для этого нужными материальными средствами.

Следует отметить, что, в отличие от комедий Гольдони, получивших повсеместное распространение во всех областях и городах Италии, фьябы Гоцци совершенно не ставились за пределами Венеции. Успех гоцциевских сказок был, следовательно, узкоместным, венецианским успехом, порожденным своеобразными условиями венецианской театральной жизни и своеобразными вкусами венецианского театрального зрителя, тогда как успех комедий Гольдони был общеитальянским. Если в 1762 году увлечение венецианцев сказками Гоцци заставило Гольдони покинуть родной город и переехать {104} в Париж, где он и оставался до самого конца жизни, то вскоре Гольдони как репертуарный автор взял реванш у Гоцци, чьи фьябы несколько лет спустя перестали идти в театре, тогда как пьесы Гольдони снова заняли господствующее положение в репертуаре всех драматических театров Италии.

### 6

Перестав сочинять фьябы, Гоцци не прекратил своей драматургической деятельности. Он только перешел к другому жанру — к романтической трагикомедии в прозе, написанной в стиле испанских комедий плаща и шпаги, в которую он вводил, по своему всегдашнему обыкновению, четыре маски комедии дель арте. Эти пьесы Гоцци принято называть драмами его «второй манеры». Первые две пьесы Гоцци «второй манеры» были написаны еще в разгар его работы над фьябами, в 1762 году. Первая из этих пьес называется «Кавалер-друг, или Торжество дружбы», вторая — «Дорида, или Примирившаяся». Обе пьесы именуются у Гоцци трагикомедиями. Первая из них написана стихами и прозой, вторая — прозой. Обе пьесы не имеют масок, и это было сделано Гоцци сознательно, чтобы дать отдых Труффальдино — Сакки. Обе пьесы не имели большого успеха.

Однако по-настоящему Гоцци приступил к сочинению пьес «второй манеры» через год после прекращения работы над фьябами. Первая его пьеса этого периода — «Мстительная женщина» — была поставлена в 1767 году. Всего он написал двадцать три пьесы «второй манеры», не считая переводных. Все они предназначались для той же труппы Сакки. Сюжеты подавляющего большинства этих пьес заимствованы у испанских драматургов XVII века — Кальдерона, Морето, Рохаса и других. Наиболее известные и удачные из этих пьес — «Женщина, истинно любящая» (1771), «Принцесса-философ, или Противоядие» (1772), «Любовное зелье» (1776). Первая из названных пьес заинтересовала А. Н. Островского, который начал ее переводить, но остановился на середине второго акта[[57]](#footnote-58).

Не остыл у Гоцци в течение второго периода его деятельности также и присущий ему полемический задор. После того как он вывел из строя Гольдони и Кьяри, он начал борьбу против распространения в Италии последней трети XVIII века слезной комедии и мещанской драмы французского происхождения. Он резко критиковал Елизавету Каминер, переводившую на итальянский язык драмы Вольтера, Сорена, {105} Мерсье и Бомарше. Впрочем, его вражда к сентиментальной мещанской драме не помешала ему самому выступить с переводом мещанской трагедии Франсуа Арно «Файель» (1772), сделанным по просьбе актрисы Теодоры Риччи, с которой он познакомился в 1771 году и которая была принята по его просьбе в труппу Сакки.

Увлечение Риччи было одним из значительнейших событий в жизни Гоцци 70‑х годов. Истории их сближения, затем разрыва Гоцци посвятил много страниц в своих «Бесполезных мемуарах». Хотя Гоцци говорит здесь о своих отношениях к Риччи в тоне напускного безразличия, однако известно, что любовь к этой ветреной, капризной, истеричной женщине принесла Гоцци много горестей. В 1776 году их связь кончилась разрывом, после того как Гоцци убедился в том, что Риччи предпочла ему молодого дипломата Гратароля, секретаря венецианского сената. Гоцци отомстил Риччи тем же способом, который несколько раз применял его соперник Гольдони: он поставил в январе 1777 года комедию «Любовное зелье», в которой вывел Гратароля в карикатурной роли философствующего щеголя дона Адоне, поручив актеру Витальба скопировать его речь, походку, прическу, костюм. На следующий день после премьеры Гратароль сделался предметом насмешек всей Венеции. Тщетно он пытался добиться снятия с репертуара злосчастной пьесы. Его хлопоты по этому поводу вызывали только насмешки. Гратаролю пришлось покинуть Венецию. Он бежал в Стокгольм, где напечатал «Защитительное повествование», переполненное выпадами против Гоцци, Сакки, а также своих светских врагов, среди которых первое место занимала аристократка Екатерина Дольфин-Трон, жена одного из влиятельнейших людей Венеции, прокуратора Андрея Трона. Не ограничившись этими личными выпадами, Гратароль сделал в своем памфлете ряд выпадов против венецианского правительства. Этим он вызвал против себя в Венеции бурю негодования. Сенат приговорил его заочно к смертной казни за самовольный отъезд и конфисковал его имущество. Гратароль недолго ужился в Стокгольме и переезжал с места на место, сойдясь с группой авантюристов. Он скончался на острове Мадагаскаре в 1785 году.

Эпизод с Гратаролем явился одной из причин, вызвавших к жизни «Бесполезные мемуары» Гоцци, законченные в большей своей части к концу 1780 года, но запрещенные венецианским правительством и напечатанные только в 1797 году, уже после падения Республики. Хотя «Бесполезные мемуары» охватывают всю жизнь автора до момента их выхода в свет, однако история его отношений с Риччи и Гратаролем занимает в них центральное место, явно обнаруживая апологетические {106} и полемические цели Гоцци. Об этом свидетельствует, например, «Обличительное письмо», написанное им сразу после появления в Венеции экземпляров «Защитительного повествования» Гратароля. В этом письме Гоцци разбирает по пунктам все доводы Гратароля, делает попытку доказать свою непричастность к его делу и попутно изливает на него потоки ругательств. Желание защититься от нападок Гратароля подсказывает ему мысль изобразить шаг за шагом всю свою жизнь. Таким образом, мы обязаны именно истории с Гратаролем тому, что имеем «Бесполезные мемуары» Гоцци — одно из интереснейших его произведений и один из лучших памятников итальянской мемуарной литературы XVIII века. В этой замечательной книге Гоцци дает блестящую картину жизни Венеции накануне конца Светлейшей Республики. Очень интересен бытовой материал первой части мемуаров о злоключениях разоряющейся семьи Гоцци. Гоцци выводит далее целую галерею актеров и театралов, судей и адвокатов, торговцев и ростовщиков, светских франтов и авантюристов, поэтов и уличных певцов. Особенно ярко и сочно изображает Гоцци нравы актерской среды. Он рисует театральный мир с его интимной, бытовой стороны, почти совершенно не останавливаясь на собственно театральной, художественной деятельности своих любимцев. В начале третьей части напечатана глава о «неприятных случаях», заставившая романтиков немецких и французских увидеть в Гоцци своего собрата, фантаста, чуть ли не мистика. Это вряд ли правильно. Забавное нагромождение житейских неудач и неприятностей, преподнесенное в полусерьезной, полукомической форме, производит несколько необычное впечатление, если мы сопоставляем его с той манерой мемуарного письма, которая известна нам по мемуарам Гольдони или Казановы, но от этой необычности до фантастики, присущей немецким романтикам, — дистанция огромного размера.

Самое главное, что дает чтение «Бесполезных мемуаров», — это постижение личности, их автора, человека угрюмого, скрытного, одинокого и замкнутого. Приятельница Гоцци, Екатерина Дольфин-Трон, называла его при встречах не иначе, как «медведем». Товарищи Гоцци по Академии Гранеллески дали ему прозвище «отшельник». Действительно, Гоцци чувствовал себя одиноко в блестящем и пустом венецианском обществе периода упадка «царицы Адриатики». Он ненавидел современность, надвигающийся мир буржуазного господства и, чувствуя, что раньше всего буржуазия придет к власти во Франции, он фанатично ненавидел французов и все французское. Из протеста против прогрессирующего офранцуживания верхушки венецианского общества Гоцци в течение тридцати пяти лет не менял парика и пряжек на {107} туфлях, потому что они доставлялись в Венецию из Парижа. Будучи родовым аристократом и притом аристократом убежденным, скорбевшим об упадке и разорении родовой знати, Гоцци избегал поддерживать отношения с людьми своего класса, потому что замечал у них зловещие симптомы все того же офранцуживания. Он признавал только общество актеров, потому что видел у них инстинктивную приверженность к старым итальянским традициям и своеобразную патриархальность, противоречиво сочетавшуюся обычно со склонностью к богемному образу жизни. Постоянно общаясь с актерами, он пытался поднять их культурный и нравственный уровень, воспитывал их, жил их радостями и горестями.

Эпизод с Риччи нанес жестокий удар Гоцци. Он продолжал писать для театра и после разрыва с Риччи, но уже без прежнего вдохновения. С каждым годом он становился все более замкнутым, все более опустошенным. После роспуска труппы Сакки в 1782 году он навсегда прекратил работу для Театра. Единственным отступлением было представление написанной для Сакки, но не игранной пьесы «Чимене-Леопард» в 1786 году по просьбе все той же Риччи, вернувшейся после длительного отсутствия в Венецию из Парижа и попросившей своего старого друга дать ей какую-нибудь комедию. Пьеса имела большой успех, последний в жизни Гоцци.

Знаменитый автор фьяб и «Бесполезных мемуаров» прожил после этого еще двадцать лет, но эти годы прошли в полном уединении и безвестности. Он пережил унижение своей родины, наблюдал гибель Светлейшей Республики и продолжал проклинать «ложных философов, отравляющих человеческие умы». Впрочем, выпуская в 1797 году свои «Бесполезные мемуары», он попытался нанести современный лоск на предисловие к ним, в котором мы находим лозунг «Свобода, Равенство и Братство» и еще кое-какую революционную фразеологию. Но эта фразеология, безусловно, не отвечала убеждениям автора, оставшегося глубоко чуждым революционным событиям.

Умер Гоцци всеми забытый у себя на родине 4 апреля 1806 года в возрасте 86 лет. Умирая, он, по-видимому, не знал, что в другой стране — Германии, в которой он никогда не бывал, уже в те годы появился интерес к его театральным сказкам, столь прочно забытым в Италии.

Гоцци был человеком и художником необычайно противоречивым. В разгар эпохи Просвещения он выступает против просветительской литературы и философии и зовет современников назад, к славным традициям итальянского Возрождения, к великим писателям, прославившим итальянский язык и литературу. В трезвый, рационалистический век, отрицавший {108} права воображения, фантазии, он поднимает голос в защиту фантазии и опирается на народный вкус и народные традиции, которыми пренебрегали представители просветительской литературы и театра. Он хочет стоять на страже отживших аристократических традиций, а по существу, прокладывает дорогу романтизму. Недаром романтики всех стран так горячо его приветствуют.

В мировоззрении, в жизненной практике, в теоретических и философских высказываниях Гоцци было много консервативных взглядов и пережитков. Но художественная практика Гоцци как драматурга-сказочника была значительно выше его теоретических и тем более политических взглядов. Он был драматургом исключительно ярким, самобытным, глубоко поэтичным. Объективное содержание лучших его театральных сказок было прогрессивным. Они посвящены прославлению самых высоких человеческих чувств — чувств любви братской и супружеской, чувств дружбы, преданности, высокого самоотвержения, упорства и настойчивости в борьбе за трудные цели, в отстаивании неотъемлемых прав человека. Сказки Гоцци, безусловно, имеют большое воспитательное значение. Недаром великий русский драматург А. Н. Островский рекомендовал своей корреспондентке, писательнице и переводчице А. Д. Мысовской, «переработать по-русски» сказки Гоцци (письмо от 21 мая 1885 г.). В другом письме к той же Мысовской (от 28 июля 1885 г.) Островский не побоялся поставить «знаменитого итальянца, графа Карло Гоцци… наряду с Мольером и прочими великими поэтами».

Советский народ с большим интересом изучает все то, что создано в прошлом великими писателями, художниками, мыслителями разных стран и народов. То прогрессивное содержание, которым наполнены произведения лучших из этих писателей и драматургов, наш народ усваивает и ставит на службу высоким целям построения бесклассового коммунистического общества. Среди наследия выдающихся художников прошлого должны быть освоены и десять театральных сказок Карло Гоцци, имеющие большое художественное и воспитательное значение.

*1956*

## **{****109}** Опера Россини «Севильский цирюльник»[[58]](#footnote-59)

Гениальная комическая опера Россини «Севильский цирюльник» была впервые поставлена в феврале 1816 года в Риме, в театре Арджентина. Опера появилась в период страшной политической реакции, наступившей в Италии вслед за Венским конгрессом, происходившим после падения Наполеона.

Римский импресарио предложил Россини сюжет «Севильского цирюльника» Бомарше после того, как все другие сюжеты были забракованы страшной папской цензурой, находившей всюду политические намеки. Интересно, что сюжет «Севильского цирюльника» не вызвал никаких возражений — вероятно потому, что цензоры судили о нем не по комедии Бомарше, а по написанным на этот сюжет до Россини операм, из которых было вытравлено всякое сатирическое содержание. Из этих одиннадцати опер лучшей была опера Паизиелло, долго державшаяся в репертуаре (она написана в России, где в то время служил Паизиелло, за девятнадцать лет до оперы Россини). Именно потому Россини взялся за этот сюжет неохотно. Из вежливости он сначала дал ей даже другое название, чем Паизиелло: «Альмавива, или Тщетная предосторожность».

Бомарше, задумав дать в своей комедии картину нравов дореволюционной Франции, из предосторожности перенес место действия своей комедии в Испанию, в то же время использовав в ней ряд традиционных приемов итальянской комедии и комической оперы. Россини откровенно перенес место действия своей оперы в Италию и создал комедию {110} итальянских нравов. Либретто оперы Россини написано Стербини. Оно во многом отошло от первоисточника — комедии Бомарше.

Главное отличие заключается в том, что Стербини почти совершенно снял социальную идею Бомарше, подчеркнувшего пропасть, лежащую между умным, талантливым Фигаро и пустым повесой-аристократом Альмавивой. Для Россини Альмавива — лирический герой. Это образ молодого влюбленного, одержимого искренним, горячим чувством к Розине. Это искреннее чувство торжествует победу над корыстными притязаниями опекуна Бартоло.

Помимо Альмавивы изменился у Россини и образ Фигаро. В либретто оперы в партии Фигаро нет даже намека на обличение старого режима, на какую бы то ни было морализацию и философствование. Фигаро изображен просто умным, веселым, неугомонным человеком, который ловко устраивает чужие дела, не забывая и себя. Его жизненный девиз — смех и шутка прежде всего.

Но если из либретто оперы исчезли всякие намеки на политическую сатиру, зато в ней остался тот сатирический элемент, который направлен на осмеяние бытовых пороков — ханжества, глупости, алчности. В этом отношении Россини пошел значительно дальше своего либреттиста. Реалистическая сочность его музыки, исключительная яркость и меткость музыкально-комедийных образов придали опере объективно-сатирическое звучание. Все это — дело рук гениального Россини, а не посредственного либреттиста Стербини.

Россини прославляет ум, предприимчивость и отвагу представителей молодого поколения и осмеивает ханжество и тупость стариков. Отрицательным персонажам — скупому старику Бартоло и ханже и лицемеру Базилио — противостоит находчивый, умный, жизнерадостный Фигаро.

Опера начинается знаменитой увертюрой. Она не является программной, ее музыка использовалась Россини раньше, еще до создания «Севильского цирюльника» (сначала в опере «Аврелиан в Пальмире», затем в опере «Елизавета»). Но затем Россини окончательно закрепил ее за «Севильским цирюльником», и сейчас она кажется нам неотъемлемой частью этой оперы. Она связана с ней общей жизнерадостной атмосферой, энергичным движением и ярким южным колоритом.

Увертюра начинается как бы сигналом, призывающим к вниманию. За этим звучит тихий шорох скрипок, заканчивающийся мягкими вздохами флейты. Затем появляется широкая кантилена, связанная с образами молодых влюбленных. После медленной части увертюры следует блестящее, полное огня аллегро, — легкое, стремительное, темпераментное, — затем звучит празднично-карнавальная тема. Одна тема сменяет {111} другую, создавая впечатление непрерывного мелодического потока. Увертюра имеет исключительно жизнерадостное, солнечное заключение.

После увертюры поднимается занавес и начинается первый акт (всего в опере два акта, четыре картины — это традиция оперы-буфф, выросшей из интермедии в двух актах).

Опера начинается интродукцией, в музыке которой разлит аромат южной ночи. Следует большая сцена, в центре которой — первая серенада Альмавивы: «Скоро восток золотою…». В этой серенаде рисуется лирический образ влюбленного графа. Далее — появление Фигаро, который дает себе сам характеристику в бурной каватине — непревзойденный шедевр, яркий образец музыкальной драматургии оперы-буфф. В этой каватине есть блестящая вокальная скороговорка, многократно повторяющиеся виртуозные обороты, отделяющие разнообразные эпизоды живого вокального монолога. Он сопровождается необычайно подвижным и гибким оркестровым аккомпанементом. Каватина ярко рисует облик и поведение Фигаро, его южный темперамент, оживленные жесты и мимику, энергичные, быстрые движения. Каватина отличается исключительно стройной композицией и отточенной формой. Она мало похожа на обычные в то время оперные арии, отличается свободной формой. Каватина заслуживала бы подробного разбора. Замечательно начало каватины, которое дается в зажигательном ритме тарантеллы: «Место, раздайся шире народ, место!» Отметим выразительные скороговорки, например, «Дельца такого вроде меня, вроде меня». Одна из кульминационных фраз: «Все я исполню, только терпенье и не все разом и не все разом вы, господа!» Наконец, виртуозно-блестящая заключительная часть: «Ах, браво, Фигаро, браво, брависсимо, много ль найдется подобных дельцов» и т. д.

В противоположность энергичному Фигаро, граф рисуется в своей каватине и канцоне мечтательным, нежным влюбленным. В опере Россини нет яркой социальной противоположности между графом и Фигаро, но есть резкое противопоставление их характеров, рисующее явное превосходство человека из народа над влюбленным вельможей, который сам без Фигаро ничего не может добиться. Различие музыкальных характеристик графа и Фигаро ярко обрисовано в их дуэте, завершающем первую картину. Резко противоположны томные вздыхания графа и энергичные реплики Фигаро. Но в конце дуэта Фигаро увлекает графа своим «вулканом идей», и они поют вместе: «Мысль прекрасна, нет сомненья, ловко, ловко, ловко средство найдено».

Вторая картина открывается каватиной Розины — героини, из-за которой идет борьба в опере. Каватина делится на две {112} части, рисующие разные стороны образа грациозной, хитрой и решительной девушки. В первой, более спокойной, медленной части рисуются различные оттенки пробуждающегося чувства Розины — от мечтательного воспоминания о серенаде Линдора до страстного выражения любви к нему. Во второй части Розина проявляет себя решительной и своенравной девушкой, которая прикидывается простушкой. Музыка приобретает все более живой характер, показывая выразительные возможности колоратуры.

Далее вводятся новые персонажи, ведущие встречную интригу, — Бартоло и Базилио. Они начинают противодействовать заговору Фигаро и графа. Действие становится все более стремительным и динамичным. Каватина Базилио — знаменитая ария о клевете — замечательна по силе музыкального сарказма, с которой обрисован этот отталкивающий образ интригана. Ария начинается вкрадчиво-мягкими музыкальными фразами: «Клевета в начале сладко…» Подобно ползущей клевете, о которой рассказывает Базилио, извивается его голос, сопровождаемый выразительным аккомпанементом оркестра. Вначале слышатся осторожные, приглушенные и лицемерно-слащавые интонации («незаметно, потихоньку…»). Затем музыка становится торжествующей, откровенно-циничной. Из еле намеченных вначале контуров вырастает образ потрясающей сатирической силы. Образ все развивается, доходя до зловещего гротеска, который находится на грани страшного и смешного. Драматическая кульминация арии — на словах: «И как бомба разрывает!» Соорудив здание клеветы, Базилио оттягивает свой последний довод, ядовито с паузами бросая слова: «Тот же, кто был цель гоненья…». А после этого он, как бы теряя всякое самообладание, исступленно твердит много раз: «… погибает в общем мненье пораженный клеветой». Лицемерно-благопристойная оболочка прорывается, образ Базилио получает отталкивающе-зловещий оттенок.

В целом эта ария — настоящий шедевр. Ее музыкальный материал органично связан с драматическим текстом и отличается необычайной законченностью формы. Это — классический образец отдельного, самостоятельного номера оперы-буфф, но у Россини он неразрывно связан со всем драматическим действием оперы. В этой каватине дается поразительно меткий, потрясающе сатирический образ Базилио, олицетворяющего все отвратительные черты католического монашества. Если другие сатирические черты комедии Бомарше Россини ослабил или утратил, то образ Базилио он, напротив, необычайно развил и углубил. Антиклерикальная сатира образа Базилио имела глубокий смысл в обстановке клерикального Рима, этого царства церковного мракобесия. Вывести {113} такой образ на сцене в папской столице было большой смелостью.

«Севильский цирюльник» — замечательный образец комедии, положенной на музыку. Музыка подчеркивает все опорные пункты комедийной интриги. С огромным блеском, весельем, непринужденным комизмом построена сцена появления Альмавивы в виде пьяного солдата. В оркестре звучит в это время легкая, насмешливо-грациозная, маршеобразная мелодия. Переходы от трелей скрипок к аккордам духовых инструментов производят впечатление толчков, бросающих пьяного графа из стороны в сторону («Эй, квартиру для постоя!»). Замечательно изобретательны по своему комизму «нудные» приветствия графа, переодевшегося бакалавром в третьей картине («Мир и радость многие лета!»), доводящие раздражительного Бартоло, можно сказать, до белого каления.

Россини — один из замечательных мелодистов итальянской оперы. Мелодии льются бесконечным, неистощимым потоком. Он — мастер замечательных ансамблей и финалов, которые необычайно разнообразны (одни — лирические, другие — чисто действенные, игровые). С огромным блеском сделан финал первого действия, состоящий из ряда ансамблей и в то же время представляющий единую музыкально-сценическую композицию от появления переодетого солдатом графа до раскрытия его инкогнито. Переломным моментом в сцене суматохи является выход Фигаро, вносящий энергичную, стремительную танцевальную тему: «Что приключилось, что здесь за крики?» В отдельных частях финала Россини мастерски чередует действенные сцены со сценами ослабления напряжения. Так, стук в дверь солдат вызывает оцепенение своей неожиданностью. Затем откатившаяся волна набегает с новой силой.

Мастерски написаны и речитативы Россини, хотя они и речитативы-секко. Они искрятся весельем, задором, непринужденностью.

Музыке «Севильского цирюльника» присуща танцевальность, которая скрепляет разнообразную музыкальную ткань оперы.

«Севильский цирюльник» — блестящая музыкальная комедия, использовавшая все лучшие традиции итальянской оперы-буфф, и в то же время новая, современная, действенная, реалистическая. Сочиненная за две недели, она поражает гармоничностью, совершенством и единством содержания и формы.

*1958*

## **{****114}** К спорам о «Мирандолине»[[59]](#footnote-60)

Итак, прекрасный балет покойного С. Василенко, талантливо поставленный в 1951 году балетмейстером В. Вайноненом, снова замелькал на афишах Большого театра и даже более того — успел вызвать полемику между рецензентом В. Кригер и артистами А. Радунским и В. Левашевым. Спор о возобновленной «Мирандолине» получил настолько острый характер, что редакция «Советского артиста» нашла нужным обратиться ко мне с просьбой высказать мое мнение об этом спектакле и о вызванной им полемике. Тщетно я убеждал редакцию, что я никакого отношения к балетному театру не имею и довольно мало разбираюсь в его специфике. Мне возражали, что зато я хорошо разбираюсь в творчестве Гольдони, у которого создатели балета заимствовали сюжет. На это мне возразить было нечего: да. Гольдони я действительно занимаюсь более тридцати лет. И если редакции газеты Большого театра и создателям спектакля «Мирандолина» интересно знать мнение гольдониста, являющегося профаном в балетном деле, то вот оно.

Как специалист по Гольдони я не могу не радоваться, что Большой театр тоже включился в работу по пропаганде наследия великого итальянского драматурга, чей 250‑летний юбилей был торжественно отмечен в 1957 году нашим советским народом, согласно постановлению Всемирного Совета {115} Мира. Наш вклад в это большое и благородное дело значительнее вклада других народов, о чем я с гордостью сообщил на Международном конгрессе по изучению творчества Гольдони, состоявшемся в Венеции в сентябре 1957 года. Особенно ценно то, что Гольдони играют в нашей стране во всех национальных республиках на их языках, что Гольдони у нас вышел за пределы одного драматического театра, что на его сюжеты создан ряд советских балетов, опер и оперетт.

Но для меня, как гольдониста, недостаточно зарегистрировать самый факт создания советского балета на сюжет одной из лучших, популярнейших комедий Гольдони — «Трактирщица». Важнее разобраться в том, как это сделано композитором, либреттистами, балетмейстером и исполнено балетными артистами. Вот здесь начинаются претензии с моей стороны, которые в меньшей степени относятся к композитору С. Василенко, создавшему необычайно яркую, драматически выразительную, насыщенную подлинно итальянским национальным колоритом музыку, чем к либреттистам П. Аболимову и В. Варковицкому и балетмейстеру В. Вайнонену, которые, на мой взгляд, недостаточно использовали великолепный драматический материал, имеющийся в самой комедии Гольдони, обеднили, а подчас и просто исказили характеристики некоторых образов, ослабили социальное звучание произведения в целом. Артисты, естественно, пошли за либреттистами и балетмейстером и закрепили ту трактовку образов, которая была им предложена.

Спору нет, очень многое и в либретто и в постановочном плане балетмейстера найдено, и найдено правильно. В спектакле создана жизненная, реальная атмосфера итальянского города XVIII века, живо показаны итальянская локанда — гостиница, точнее, меблированные комнаты с трактиром, очерчены нравы живущих в этой локанде постояльцев, относящихся к различным сословиям тогдашнего общества, показаны отношения хозяйки локанды к ее постояльцам и слугам. Стремясь создать красочный, живой, по-итальянски темпераментный спектакль, балетмейстер зачастую выносит действие на открытый воздух — во двор локанды, на улицы и площади итальянского города (Флоренции?), он показывает веселую суматоху итальянского карнавала, с его причудливыми масками, с его фигурами цыганок, испанок, шутов, чертей и даже с Полишинелем, который по недосмотру режиссуры покинул свою родину — Францию и неожиданно появился в Италии, вытеснив родственного ему, но иного по внешнему облику Пульчинеллу! Но — шутки в сторону: все это очень театрально, по-балетному театрально — и серенада, и тарантелла, и лирический танец, и вальсирующие двойники Мирандолины в сцене сна кавалера. И все это вполне оправдано в балете, {116} хотя и нет у Гольдони. Не будем придираться к нашим хореографам!

Но есть в «Мирандолине» моменты, к которым мы вынуждены «придираться». Почему центральный в сюжете комедии Гольдони мотив «мести» оскорбленной в своем женском достоинстве Мирандолины отвергавшему ее кавалеру сделан так куцо и фактически исчерпан во втором акте? Почему балет имеет такой примитивно-вульгарный конец — вручение Мирандолине во время танцев связки огромных ключей (от чего? не от ворот ли?), которую она тут же передает с поцелуем Фабрицио, очевидно, как новому хозяину локанды? Почему выброшены все сцены с актрисами, которые можно было бы прекрасно обыграть, притом в чисто балетном плане? Почему маркиз Форлипополи показан только «расслабленным, слабоумным» (по выражению В. Кригер, которая за это хвалит М. Гурова), а не разоренным и побирающимся аристократом, чванным и трусливым, благодаря чему один из лучших сатирических образов, вышедших из-под пера Гольдони, фактически сведен на нет?! Почему трактирный слуга Фабрицио превращен в какого-то сентиментального вздыхателя, который постоянно становится на колени перед Мирандолиной, явно обнаруживая не простонародные, а барские замашки, так что стирается грань между ним и… маркизом?! Фабрицио — едва ли не самый ошибочный образ спектакля, причем главную вину здесь несет не талантливый артист Ю. Кондратов, а балетмейстер В. Вайнонен. Ведь это от него идет такая «краска» в роли Фабрицио в первом акте: влюбленный слуга гоняется за хозяйкой, держащей в руках утюг, и обжигается об него — иначе говоря, на Фабрицио перенесена деталь из роли кавалера в последнем акте. Но что смешно в роли кавалера, то непонятно и глупо в роли слуги, который сам ставит утюги и не может не уметь с ними обращаться.

Таких несуразностей в спектакле можно найти немало, меньше всего их у исполнительницы роли Мирандолины О. Лепешинской. Ее мастерство в исполнении центрального образа спектакля бесспорно и общепризнано. В данном случае мы вполне согласны с характеристикой, данной этому образу В. Кригер: да, Мирандолина — Лепешинская умна, хитра, обаятельна, кокетлива и расчетлива; образ, создаваемый талантливой артисткой, необычайно полнокровен и реалистичен. Если с чем и хочется поспорить, так только с тем, что она, вторя своему партнеру Ю. Кондратову, местами вносит в образ сентиментальность.

Если образ Мирандолины не вызвал никаких разногласий между авторами рецензии и ответного письма артистов, то в оценке образа кавалера Рипафратты в трактовке артиста В. Левашева они разошлись. В. Кригер сожалела об отсутствии {117} в этом образе «голубой крови», которую она находила у графа Альбафьорита в исполнении А. Радунского. Авторы письма правильно поправляли В. Кригер, указывая ей, что никакой «голубой крови» у Альбафьориты нет, потому что он простолюдин, купивший свой графский титул за деньги и носящий его, как ворона павлиньи перья. Но зато они совершенно неправильно истолковывали образ кавалера Рипафратты, как «бретера, задиры, гуляки и грубияна, понятия не имеющего о приличных манерах», как человека, который «кроме кабаков и казармы в жизни ничего не видел». Откуда берут А. Радунский и В. Левашев такой взгляд на женоненавистника Рипафратту? Во всяком случае, не из комедии Гольдони. Ведь у Гольдони слуга кавалера, беседуя с Фабрицио в начале второго акта, возражает на его слова, что кавалер такой сердитый, говоря: «И вовсе он не злой. Женщин он, правда, не любит, а с мужчинами совсем кроткий». А в разговоре с маркизом в третьем акте, когда последний нападает на него за то, что он облил ему костюм, и требует у него удовлетворения, кавалер трижды просит у него прощения и пытается кончить дело миром. Спрашивается, кто тут бретер и задира — кавалер или маркиз? Далее: откуда балетмейстер и артисты взяли, что Рипафратта — военный, офицер? Именование его «кавалер» означает только, что он дворянин и имеет какой-либо орден! Никаких замашек солдафона у него нет. Из текста комедии можно скорее заключить, что он помещик, увлекающийся охотой. А в финальной сцене балета по сцене проносят военное снаряжение уезжающего кавалера. Таких отсебятин в спектакле видимо-невидимо.

Я кончаю тем, чем начал. Хорошо, что лучшая комедия великого Гольдони дала материал для балетного спектакля, в котором есть, по крайней мере, один целиком удавшийся образ — образ Мирандолины в исполнении О. Лепешинской. Но еще лучше было бы, если бы и весь спектакль в целом и отдельные его образы были больше согласованы с гольдониевским шедевром. Кое‑что в спектакле неисправимо: балетмейстер вынужден исходить из написанной композитором музыки, не может к ней ничего добавить, потому что С. Василенко нет среди нас. Но то в спектакле, что не требует написания новой музыки и что относится к области истолкования тех или иных образов и ситуаций, следовало бы исправить под углом зрения приближения балета к комедии Гольдони, ее значительно более острому социальному звучанию, ее здоровому демократическому духу. Тогда наш балетный театр полностью выполнит свой долг перед великим итальянским драматургом-просветителем, которого так давно любят и ценят в нашей стране.

*1959*

## **{****118}** Томмазо Сальвини[[60]](#footnote-61) (к 130‑летию со дня рождения)

Товарищи! Мы собрались здесь сегодня для того, чтобы отметить 130‑летие со дня рождения одного из величайших актеров итальянского и европейского театра XIX века — Томмазо Сальвини. Сто тридцать лет — это, конечно, не настоящая юбилейная дата. Но это достаточный повод для того, чтобы вспомнить великого артиста, которого так любили в нашей стране, перед которым преклонялись величайшие русские писатели, актеры и критики — от Островского до Вересаева, от Аполлона Григорьева до Кугеля, от В. Н. Давыдова до А. П. Ленского и Станиславского. Ведь это Станиславский, который вовсе не был склонен к преувеличенным похвалам, называл Сальвини гением, который творил «навеки, однажды и навсегда».

Сальвини пять раз был в России — в первый раз в 1880, а в последний — в 1901 году. Через два года после этой последней гастрольной поездки в Россию великий трагик оставил сцену. Ему было тогда (в 1903 г.) 74 года. После этого он прожил еще двенадцать лет, но уже выступал очень редко, только в благотворительных спектаклях. Он умер 31 декабря 1915 года в возрасте почти 87 лет. Со смертью Сальвини ушел последний из могикан героического поколения итальянских трагических актеров, выраставших в славную эпоху Рисорджименто — национально-освободительного движения, возглавляемого пламенными борцами за итальянскую свободу — Мадзини и Гарибальди. В фаланге борцов за национальное освобождение и воссоединение Италии, принявших активное участие в революционных битвах 1848 – 1849 годов, {119} видное место принадлежало знаменитому актеру и воспитателю актеров Густаво Модена. Это был замечательный человек, замечательный деятель театра, создавший первую школу трагического искусства, пронизанного идеями освободительной борьбы. Для Модена сцена была трибуной, призывавшей народ к борьбе с угнетателями. Все ученики Модена — а таковыми были все лучшие итальянские трагические актеры середины XIX века — Ристори, Росси и Сальвини — были не только актерами, но и прежде всего бойцами Рисорджименто. Модена смотрел на искусство так же, как наш великий русский революционный поэт Некрасов. Он мог бы подписаться под словами своего русского собрата:

«Поэтом можешь ты не быть,  
Но гражданином быть обязан!»

Нельзя лучше выразить гражданственное кредо Модена, которое он воспитал у своих учеников. Он требовал от них, чтобы они были прежде всего гражданами, чтобы по первому зову родины они брали в руки оружие и вступали в ряды ее защитников. Сальвини был лучшим и любимейшим учеником Модена. Он был активным участником революции 1848 года, горячим почитателем Мадзини, бойцом республиканской гвардии в Риме, солдатом легендарного отряда Гарибальди. Сама жизнь вдохнула героическое начало в его творчество, которое сочетало в себе эту героическую стихию с глубочайшей простотой, правдивостью, естественностью и в то же время, по словам Станиславского, необыкновенной четкостью, логичностью, последовательностью. Все русские критики и почитатели Сальвини сходились на том, что он вовсе не был романтиком, но был чистейшей воды реалистом. Однако этот реализм окрашивался в героические краски, он дышал пафосом высокого гуманизма и гражданственности. Такое сочетание могло родиться только в эпоху Рисорджименто. Будучи наиболее одаренным из учеников Модена, Сальвини наиболее глубоко и полнокровно воплотил тенденции, характерные для этой бурной полосы итальянской жизни, и в этом отношении он далеко опередил своих великих современников — Ристори и Росси.

Сальвини происходил из актерской семьи: актерами были его отец, мать, брат; актерами стали впоследствии два его сына. В возрасте четырнадцати лет Сальвини случайно дебютировал в театре в роли простака Пасквино в комедии Гольдони «Любопытные женщины». Он имел успех, и с этого момента отец перестал прочить его в юристы. Сальвини стал учеником Модена, в труппе которого играл его отец. Сальвини был увлечен в игре Модена могучими порывами его души и полным слиянием с образом. Он воспринял также {120} гражданские, патриотические настроения Модена и вскоре стал идеальным образцом того типа актера-гражданина, которого воспитывал Модена. В первом же сезоне молодой Сальвини дал волю воплощению высоких гражданских идеалов в роли положительного шиллеровского героя Макса Пикколомини в «Валленштейне». Эту роль, как и ряд последующих, он сделал под руководством Модена, который ставил перед ним все более трудные задачи, постепенно переводя его от комедии к трагедии.

Первой самостоятельно подготовленной Сальвини ролью была роль Ореста в трагедии великого итальянского драматурга Альфьери. Артист сыграл эту роль в революционный 1848 год и насытил ее страстной любовью к родине и жгучей ненавистью к ее поработителям. Сальвини имел огромный успех, потому что чувства его героя совпадали с настроениями передового зрителя. Но вот начались революционные бои, и Сальвини, как верный ученик Модена, бросил сцену, вступил в отряд Гарибальди, заслужил его похвалу за проявленное им мужество во время обороны Рима. После подавления революции Сальвини некоторое время живет в уединении, много читает, совершенствует свое актерское мастерство и работает над созданием своего репертуара. Он ищет пьес, привлекающих силой характеров, глубиной мыслей, яркостью эмоций. Такими пьесами являются библейская трагедия Альфьери «Саул» и просветительская трагедия Вольтера «Заира», образ героя которой, султана Оросмана, создан автором под явственным влиянием шекспировского Отелло. Так просветитель Вольтер помог Сальвини найти путь к тому драматургу, который принес ему как актеру мировую славу, — к Шекспиру.

Знакомство с Шекспиром сыграло решающую роль в художественном развитии Сальвини. Шекспир привлек Сальвини огромной человечностью и психологической глубиной своих образов. Эти образы дышали верой в безграничность сил человека, они вдохновляли на борьбу против всего, что душит свободную мысль, подавляет человеческие права. Шекспир помог Сальвини превратиться в настоящего большого артиста, он помог его огромному дарованию развернуться во всю свою ширь.

Первая шекспировская роль Сальвини — Отелло. Он работал над ней с 1853 года, но сыграл ее только три года спустя, в 1856 году. В том же году впервые исполнил эту же роль другой великий итальянский трагик — Росси, который тоже был учеником Модена. Творческое соревнование двух гениальных итальянских актеров в интерпретации одного из самых глубоких образов Шекспира было событием общеевропейского значения. О Сальвини узнали за рубежами Италии именно {121} после того, как он впервые выступил в этой роли в Париже в 1857 году. После парижских гастролей Сальвини возвратился в Италию, где начал работать над ролями Гамлета, Лира, Кориолана. В 1858 году Сальвини увидел во Флоренции русский критик Аполлон Григорьев, оставивший проникновенное описание его исполнения роли Отелло в знаменитой статье «Великий трагик». Аполлон Григорьев увидел в исполнении Сальвини роли Отелло сходство с великим русским трагиком Мочаловым, в его «самые блестящие минуты». Это сопоставление Сальвини с Мочаловым впоследствии повторил Станиславский, назвавший обоих знаменитых артистов «актерами стихийного темперамента».

Как и другие его великие соотечественники — Ристори, Росси, позже Цаккони, Дузе, — Сальвини был неутомимым гастролером, без конца разъезжавшим по разным странам Старого и Нового света. Это вечное гастролерство было явлением отрицательным, отрывавшим лучших актеров Италии от их национальной почвы. Но эти вечные разъезды были обусловлены жалкими материальными условиями, в которых находились итальянские драматические труппы по сравнению с оперными труппами. В 1868 году Сальвини попытался обратить внимание короля Виктора-Эммануила I на тяжелое положение отечественной сцены Италии по сравнению с драматической сценой всех европейских стран, в том числе и России. Но хотя король величал Сальвини «славой итальянского искусства», он ничем не мог помочь итальянскому драматическому театру, который не имел стабильного и стационарного существования (за весьма немногими исключениями).

Творческий путь Сальвини очень напоминает творческий путь его великого современника и конкурента (в лучшем смысле этого слова!) Эрнесто Росси. Оба великих актера были учениками Модена, оба были связаны в молодости с движением Рисорджименто, оба специализировались на трагедии, и прежде всего на Шекспире, оба переиграли почти все его трагические роли и почти не исполняли комических. Оба по многу раз бывали в России, были любимы и почитаемы русскими зрителями и, в свою очередь, предпочитали русских зрителей зрителям других стран. Но при всех многочисленных чертах сходства было и глубокое различие в творчестве обоих великих артистов. Это различие хорошо уловил Станиславский, который называл Росси «гениальным мастером», а Сальвини — идеальным выразителем искусства переживания. Он был им не только на практике, но и в теории — в написанной им статье «Несколько мыслей о сценическом искусстве», которая посвящена вопросу о месте переживания в искусстве актера и заострена против взглядов на этот вопрос французского {122} актера Коклена. Сальвини заявляет, что он всегда стремился быть изображаемым им лицом, полностью сливаться с ним, перевоплощаться в образ. Обязательным условием этого является способность художника чувствовать. Цель сценического переживания Сальвини видит в том, чтобы заставить почувствовать зрителя. Достичь этой цели актер может только при полном самообладании, при умении руководить своими ощущениями. Сальвини предостерегает актера и от необузданной эмоции и от холодной, расчетливой искусственности. Образцом актеров последнего типа Сальвини считает Коклена. В своей работе над ролью Сальвини шел от внутреннего к внешнему. Сначала он вживался во внутренние свойства образа, затем занимался поисками внешней формы, которая зависит от внутреннего содержания, хотя часто на него не похожа.

Сальвини считал, что жить чувствами образа актер должен не только во время работы над ролью, но при каждом ее исполнении. Станиславский с восторгом рассказывает о том, как Сальвини готовился к каждому спектаклю «Отелло» после того, как роль была сыграна им много сот раз, и «после того, как он готовил ее чуть ли не десять лет». Не следует думать, что Сальвини пренебрегал изучением литературных и исторических источников, которому придавал огромное значение Росси. Сальвини рассказывает в своих воспоминаниях, с какими разнообразными материалами он знакомился, изучая роли Саула и Отелло. Создаваемый им сценический образ был синтезом разнообразнейших исканий, исследований и изучений.

Из шекспировских образов Сальвини самым замечательным был, конечно, Отелло. Этот образ многократно описан критиками и деятелями театра — Аполлоном Григорьевым, Кугелем, Станиславским, Юрьевым. Сам Сальвини так определял характер своего героя: «честный, великодушный и доверчивый». Это определение очень близко к знаменитым словам Пушкина: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив», которые определили наше, русское понимание этого образа, так великолепно раскрытое в советские годы замечательным артистом А. А. Остужевым. Таким образом, протягиваются какие-то нити между Отелло Сальвини и Отелло в русском понимании этого образа. Мы, русские люди XX века, вспоминаем Отелло — Остужева, а вот Аполлон Григорьев, русский человек XIX века, давая едва ли не первое описание исполнения Отелло Сальвини, вспоминал Мочалова. Григорьев рассказывает о том, как Сальвини — Отелло с глубокой, страстной нежностью цепляется за обломки полуразбитой веры: «Эта нежность, но соединенная с жалобным, беспредельно грустным выражением, прорвалась в тихо сказанном {123} “fazzoletto!” — и от этого тихого слова застонала и заревела масса партера…

— Он, он! — шепнул мой приятель с лихорадочным выражением.

— Кто он?..

— Мочалов!..

Да, это был точно, он, наш незаменимый, он, в самые блестящие минуты… Мне сдавалось, что сам пол дрожал нервически под шагами Сальвини, как некогда под шагами Мочалова». Напоминаю, что описываемый Аполлоном Григорьевым спектакль происходил в 1858 году, а Мочалов скончался ровно десять лет тому назад, в 1848 году. Но его толкование образа Отелло осталось жить в памяти всех видевших его в театре.

Трагедия Отелло в понимании Сальвини, как и в понимании Мочалова, заключалась в крушении жизненного идеала. Это была трагедия гуманиста, человека с простой и доверчивой душой, которую подлый Яго обволакивает ядом клеветы, пробуждая в нем зверя. Горячность Отелло, простого, непосредственного, близкого к природе человека, подчеркивалась Сальвини одним легким штрихом уже в первой сцене, когда Брабанцио говорил, что Дездемона обманет мужа так же, как обманула отца. Мгновенная вспышка гнева у Отелло — Сальвини как бы подчеркивала, что выведенный из себя Отелло может быть страшен. Это предвещало сцену убийства Дездемоны, когда Сальвини, по словам Ю. М. Юрьева, «своим видом и своим поведением напоминал разъяренного льва, вырвавшегося из клетки и терзавшего свою добычу».

Станиславский говорил о том, что для создания образа, подобного Отелло, нужно было обладать огромным творческим багажом. Действительно, образ сальвиниевского Отелло впитал в себя весь комплекс освободительных идей эпохи Рисорджименто, в нем отразилась и трагедия подавленной революции 1848 – 1849 годов, примеры доблести и героизма, предательств и измен, извлеченные из жизни.

Образ Отелло заслонил в восприятии современников и потомков другие созданные Сальвини шекспировские образы. А между тем среди этих образов был замечательный образ Гамлета, положительно оцененный даже таким придирчивым английским критиком, как Льюис, который писал, что Сальвини — Гамлет «разочаровывал меньше всех других исполнителей этой роли» (речь идет, разумеется, об актерах неанглийского происхождения!). Образ Гамлета был окрашен у Сальвини благородной нежностью и глубиной чувств. Он подчеркивал в Гамлете драму чистой, возвышенной души, которая ведет смертный бой со всякой подлостью и преступлением.

{124} Помимо шекспировских пьес Сальвини играл также во многих современных итальянских пьесах, по большей части написанных специально для него. Пьесы эти в огромном большинстве были посредственными, и даже талант Сальвини не мог поднять их на большую высоту. Исключением является только мелодрама Джакометти «Гражданская смерть», известная у нас потому, что Островский перевел ее на русский язык под названием «Семья преступника», благодаря чему она вошла в репертуар многих наших актеров-гастролеров. Интерес этой пьесы заключается в звучащей в ней общественно-гуманистической теме — в борьбе против церковного закона о нерасторжимости брака с пожизненно осужденным человеком и против общественного презрения, которому подвергается его несчастная семья. Сальвини создал в этой пьесе необычайно правдивый, лишенный мелодраматизма образ несчастного Коррадо, в котором ревнивая любовь мужа и нежность отца борются с отчаянностью мстителя. Очень высокую оценку тонкости, правдивости, реалистической глубины, проявленных Сальвини в исполнении этой роли, и в частности финальной сцены пьесы, дал Эмиль Золя в своей книге «Натурализм в театре».

Колоссальный диапазон выразительных средств Сальвини, необычайное богатство и разнообразие его художественных приемов, редкостная простота, сдержанность, экономность и, так сказать, прозрачность его актерской игры — все это возносило Сальвини на высоту, почти недосягаемую для других итальянских актеров его времени. Об актерах других западноевропейских стран и говорить нечего: ни в Англии, ни во Франции, ни в Германии второй половины XIX века мы не встречаем ни одного актера, которого можно было бы поставить рядом с Сальвини и другими мастерами итальянской сцены. Только в России второй половины XIX века можно найти артистов, созвучных лучшим свободолюбивым устремлениям итальянского актерства и стоящих на сходных с ними реалистических позициях. Недаром так любили великих итальянских актеров и актрис в нашей стране и недаром великие мастера итальянской сцены — от Ристори и Росси до Сальвини и Дузе платили русским людям ответной симпатией. Русско-итальянские и итальяно-русские театральные связи имеют достаточно большую давность и должны в наши дни окрепнуть еще больше. Пусть светлое имя великого Сальвини станет залогом укрепления культурных связей между итальянским и русским народами.

*1959*

# **{****125}** Французский театр

## **{****127}** Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма

Французский театр начала XVII века за последние сорок лет неоднократно привлекал к себе внимание исследователей. Интерес, проявленный к этому вопросу французскими учеными, вполне понятен, так как речь идет об эпохе, непосредственно предшествующей появлению классицистской трагедии, в которой современная Франция продолжает видеть одно из величайших созданий своей национальной культуры. Пристальное изучение творчества Корнеля побудило французских историков литературы обратиться к выяснению его окружения, его современников и предшественников, на фоне которых яснее становится роль и значение создателя французской классицистской трагедии.

При этом выяснилось, однако, что полное и всестороннее понимание как самого Корнеля, так и его предшественников невозможно без изучения театра этой эпохи во всех его материальных, культурных и технических особенностях. Ибо драматургия всегда находится в функциональной зависимости от театральной техники в самом широком смысле этого слова; особенности последней гораздо лучше объясняют нам приемы, и методы работы драматурга, чем факторы чисто литературного порядка. Это особенно верно по отношению к драматической литературе XVII – XVIII веков, которая еще не оторвалась от театра, подобно драме XIX века, а, наоборот, сохраняла с ним теснейшую связь и часто рождалась в стенах самого театра, обслуживая его потребности, ориентируясь на определенный актерский коллектив и на определенный состав зрительного зала. Вот почему изучение французской драмы XVII века неизбежно должно было восполняться изучением театра этого времени, причем последнее, в силу понятных причин, очутилось в ведении историков литературы, смотревших на него, как на некую дополнительную, {128} побочную работу. Такое отношение обусловило суммарный характер театроведческих изысканий, которые давали только самую общую картину театральной жизни данной эпохи. Но такая «общая картина» на поверку оказывалась упрощенной и даже искаженной, ибо историки литературы не хотели, да и не могли, учесть все своеобразие и специфичность театральных фактов, требующих иного методологического подхода и иных приемов исследования, чем факты литературные. И в наши дни, когда история театра осознала себя самостоятельной научной дисциплиной, приходится заново пересматривать большинство вопросов, решенных прежними исследователями-литературоведами.

К числу таких подлежащих пересмотру вопросов относится и вопрос о вещественном оформлении французского драматического спектакля первой трети XVII века.

### 1

Интересующая нас проблема вещественного оформления спектакля как фактора, обусловливающего развитие французской драмы первой трети XVII века, была впервые поставлена известным французским историком литературы Эженом Ригалем (Rigal) в его ставших классическими трудах об Александре Арди и о французском театре доклассической эпохи[[61]](#footnote-62). Заслуги Ригаля в этой области очень велики. Он рассеял глубокий туман, покрывавший историю парижских театров конца XVI – начала XVII века; установил точную дату основания театра Маре, которое оказалось отодвинутым на тридцать с лишним лет против того, что считали прежние историки театра; очертил физиономию единственного в начале XVII века публичного театра Парижа — Бургундского Отеля, ознакомил нас с его внешней и внутренней жизнью, с актерами и зрителями, с репертуаром и приемами постановки. Он извлек из мрака забвения драматурга этого театра Александра Арди, написав о нем образцовое по методу и научной интуиции исследование, премированное Французской Академией. Он проштудировал знаменитую рукопись декоратора {129} Бургундского Отеля Маэло, хранящуюся в Парижской Национальной библиотеке, и, сопоставив ее данные с современными свидетельствами, создал свою теорию симультанных декораций, державшихся в Бургундском Отеле до самого появления классической драмы. Все выводы Ригаля были почти безоговорочно приняты научной критикой[[62]](#footnote-63), а основной тезис Ригаля о непрерывности средневековой традиции на почве Бургундского Отеля и вытекающая из него теория симультанных декораций были объявлены Лансоном «великим открытием»[[63]](#footnote-64) и усвоены всеми учеными, писавшими о театре этой эпохи, кроме Жермена Бапста[[64]](#footnote-65), рискнувшего еще в 1893 году оговорить свое несогласие с теорией Ригаля, но не сумевшего мотивировать это несогласие достаточно убедительными доводами.

Основным источником, на котором базировал свою теорию Ригаль, была, как сказано, рукопись Парижской Национальной библиотеки, озаглавленная «Запись многих декораций, служащих для пьес, содержащихся в данной книге, начатая Лораном Маэло и продолженная Мишелем Лораном в 1673 году»[[65]](#footnote-66).

В целом «рукопись Маэло» (как мы ее будем называть для краткости) представляет своеобразный дневник, какой имели обыкновение вести декораторы XVII века, занося в него все декорации и реквизит, какой им нужно было поставить для той или другой пьесы. Такие записи составлялись декораторами под руководством актеров. Об этом свидетельствует, например, известная комедия из актерского быта «La comédie des comédiens “Gouguenot”» (1633), в которой выводятся актеры Бургундского Отеля во главе с премьером труппы Бельрозом. Этот последний говорит здесь своим товарищам: «Пойдемте составлять запись вещей, которые нам {130} необходимы»[[66]](#footnote-67). Это же известие подтверждает Ла Менардьер, автор известной «Поэтики», который жалуется на беспечность драматургов, предоставляющих самим актерам заботу о деталях постановки и оформления[[67]](#footnote-68). Участие актеров в обсуждении необходимого для данной пьесы реквизита объясняет нам некоторые выражения рукописи, вроде: «Нужно письмо для Mademoiselle Bellerose»[[68]](#footnote-69). Такое упоминание конкретной исполнительницы (M‑lle Bellerose была актрисой Бургундского Отеля) свидетельствует о том, что заметка была составлена при ее непосредственном участии. Не исключена, однако, возможность и того, что при составлении некоторых заметок присутствовал драматург, делавший указания декоратору. На это указывает отмеченное Ригалем различие лексики и стиля в разных заметках, отражающих индивидуальные особенности языка авторов различных пьес[[69]](#footnote-70).

Далеко не вся рукопись представляет интерес с точки зрения изучаемого нами периода истории французского театра. Только вторая часть, составленная Маэло, относится к первой трети XVII века; именно ее мы и будем иметь в виду в настоящей работе. Заметим, что это самая обширная часть рукописи (70 листов из общего количества 94‑х), которая дает наиболее полную картину сценического оформления, так как заметки ее восполняются рисунками, имеющими чисто практическое назначение и не ставящими себе никаких живописных целей. Именно ремесленный, мало артистичный характер эскизов Маэло и обусловливает их ценность для историка театра. Ибо здесь мы с большой вероятностью можем утверждать соответствие рисунков тому, что действительно показывалось на сцене Бургундского Отеля. Это делает рукопись Маэло документом необычайной важности, равноценного которому не имеет ни одна страна для данной эпохи[[70]](#footnote-71). И нельзя не удивляться тому, что такое сокровище долго лежало втуне, да и сейчас еще не может считаться как следует использованным.

За вычетом известного историка Бошана, автора ценных «Разысканий о французских театрах», для которых он извлек {131} у Маэло несколько названий пьес[[71]](#footnote-72), ни один из историков театра, живших в XVIII веке, не упоминает о рукописи Маэло, в том числе и герцог Ла Вальер, являвшийся ее владельцем[[72]](#footnote-73). После смерти Ла Вальера его коллекция книг и рукописей была куплена Парижской Национальной библиотекой; сюда попала и рукопись Маэло, на которую в течение восьмидесяти пяти лет никто не обращал внимания. Первым историком театра, использовавшим — правда, весьма поверхностно — рукопись Маэло был Альфонс Руайе, автор четырехтомной «Всеобщей истории театра»[[73]](#footnote-74). С его легкой руки рукопись начинает интересовать театроведов: Депуа, Муане, Персон, Бапст, немецкий ученый Лотейсен, шведский театровед Манциус посвящают ей по нескольку страниц, перепечатывают отдельные заметки Маэло, высказывают различные соображения по поводу рукописи[[74]](#footnote-75). Но еще больше этих отрывочных упоминаний рукописи способствовало увеличению ее популярности изготовление для Всемирной Выставки 1878 года в Париже четырех макетов, выполненных согласно эскизам Маэло под руководством Эмиля Перрена[[75]](#footnote-76). На этой выставке многие ученые (в том числе — Лансон[[76]](#footnote-77)) впервые узнали о существовании рукописи. Но подлинно методическое использование материала рукописи в целях изучения сценического оформления XVII века является заслугой Рига-ля, построившего на ней целую главу своего труда об Александре Арди. С этого момента рукопись Маэло окончательно входит в круг интересов историков драмы и театра, ввиду чего возникает необходимость в ее издании. Такое {132} издание было осуществлено в 1902 году Эмилем Дасье, который полностью опубликовал текст рукописи, снабдив его рядом интересных примечаний[[77]](#footnote-78). Издание это было, однако, не безупречно в текстологическом отношении и, главное, было лишено самого ценного материала рукописи — рисунков Маэло. Ввиду этого понадобилось новое издание, которое и было выполнено восемнадцать лет спустя американским ученым Ланкастером, автором ряда трудов по французской драме начала XVII века. Издание Ланкастера, отличающееся скрупулезной филологической точностью, воспроизводящее все сорок семь рисунков Маэло и снабженное ценной вводной статьей и примечаниями, было сочувственно встречено научной критикой и может считаться окончательным[[78]](#footnote-79).

Ланкастеру удалось окончательно разрешить важный вопрос о точной датировке рукописи, в частности — первой части ее, написанной Маэло. Вопрос этот уже давно занимал исследователей, которые установили путем сопоставления дат отдельных пьес, фигурирующих в рукописи, что последняя была начата не раньше 1633 и закончена не позже 1636 года[[79]](#footnote-80). Ланкастер подверг этот вопрос обстоятельнейшему пересмотру, в результате которого срок окончания рукописи был им передвинут с 1636 до начала 1634 года («un peu avant le carnaval»). Аргументация Ланкастера, построенная на выверке спорных дат пьес Ротру и на опровержении мнения Рига-ля, что в рукописи фигурирует комедия Корнеля «L’illusion comique» под ложным названием. «Mélite», была целиком принята научной критикой. Не имея ничего возразить против нее, отсылаю читателя к соответствующим страницам предисловия Ланкастера[[80]](#footnote-81).

Итак, рукопись Маэло начата в первых месяцах 1633 и закончена раньше карнавала 1634 года. Фигурирующая в ней семьдесят одна пьеса составляет, следовательно, репертуар Бургундского Отеля в течение тринадцати месяцев. Если принять во внимание, что в интересующую нас эпоху актеры играли круглый год, в среднем по два раза в неделю[[81]](#footnote-82), то это составит в течение тринадцати месяцев 112 спектаклей. Сопоставляя {133} число спектаклей с количеством пьес, видим, что на каждую из них не приходится в среднем и двух представлений. Учтем, однако, что из этих семидесяти одной пьесы только двадцать три являются новинками, остальные же суть старые, остававшиеся в репертуаре постановки, которые могли пройти за указанное время по одному разу. При таких условиях на каждую из новых пьес приходится в среднем по три представления. Это немного, но в рассматриваемую нами эпоху контингент постоянных посетителей парижских театров был невелик; к тому же основание второго театра — Марэ (Théâtre du Marais) несомненно подрывало сборы Бургундского Отеля и заставляло его разнообразить свой репертуар.

Упомянутые у Маэло пьесы распределяются по жанрам следующим образом: трагикомедий — 14, комедий — 13, пасторалей — 12, трагедий — 2. Таким образом, преобладающим жанром оказывается трагикомедия, к которой примыкает пастораль, являющаяся ее разновидностью (отличалась от трагикомедии только тематически, не композиционно). Комедия в это время является еще не оформившимся, неопределенным жанром, граничащим то с трагикомедией, то с фарсом, который в репертуаре Бургундского Отеля сохраняется и не упоминается у Маэло только потому, что не требовал особых декораций. Трагедия же в это время в Бургундском Отеле почти совсем не идет. Из двух упоминаемых у Маэло трагедий одна («Пирам и Фисба» Теофиля) — старая пьеса, другая же («Умирающий Геракл» Ротру) является первым опытом знаменитого впоследствии поэта в области еще не оформленного и не канонизованного жанра.

По авторам пьесы, упоминаемые Маэло, распределяются следующим образом: Арди — 15; Ротру — 14; Дю Рийе — 7; Пассар — 4; Мере, Пишу, Клавере — по 3; Баро, Бейс, Дюрваль, Рейсигье, Скюдери — по 2; Бенсерад, Буаробер, Гомбо, Де Брюер, Да ла Пинельер, Каню, Овре, Рампалль, Теофиль и два неизвестных автора — по 1. Итак, первое место занимает покойный уже Арди, который в течение ряда лет был постоянным драматургом Бургундского Отеля, поставлял значительную часть его репертуара. Пьесы Арди пользовались, очевидно, успехом, если даже после смерти он занимает первое место в репертуаре Бургундского Отеля. На втором месте стоит Ротру, который, по мнению Гизо[[82]](#footnote-83), усвоенному всеми исследователями, заменил Арди в его должности постоянного драматурга Бургундского Отеля. Это правдоподобно, так как большинство пьес Ротру, упоминаемых у Маэло, являются новинками.

{134} Мы получаем, таким образом, абсолютно полную картину того, что ставилось в течение одного года в главном публичном театре Парижа; наличие же эскизов Маэло и объяснительных к ним заметок позволяет уяснить и то, как ставились эти пьесы. Тем самым картина работы Бургундского Отеля в 1633 – 1634 годах получает редкостную законченность. Намечается возможность восстановления определенного театрального сезона в парижском драматическом театре начала 30‑х годов XVII века, почти накануне появления корнелевского «Сида». Задача необычайно интересная и заманчивая для историка театра, который в других случаях бывает вынужден, в силу недостатка фактического материала, говорить о целом ряде фактов в самых общих чертах, не приурочивая их к жизни конкретного театра, во всей ее каждодневной пестроте и текучести.

Но намеченная здесь задача пока еще не выполнима ввиду невыясненности некоторых общих проблем, возникающих при первой же попытке истолкования заключенного у Маэло материала. Выяснение ряда подобных проблем и является задачей настоящей работы. При этом в первую очередь нам придется заняться анализом высказанной Ригалем и прочно укоренившейся в сознании исследователей теории симультанных декораций и установить, насколько эта теория соответствует действительности.

### 2

В своем изучении методов вещественного оформления спектакля начала XVII века Ригаль основывался на особенностях структуры современной драмы в лице ее главного представителя Александра Арди. Отличительной особенностью пьес Арди является их вольное построение, не считающееся с единствами места и времени, установленными теоретиками Ренессанса под влиянием предписаний Аристотеля и Горация. К этому свободному распоряжению временем и пространством Арди присоединяет установку на занимательность фабулы, на остроту и эффектность сценических положений, на развертывание запутанной интриги с рядом параллельных или переплетающихся сюжетных линий, на непринужденное чередование контрастных элементов: возвышенного, трагического и низменного, комического. Все эти особенности драматургии Арди сильно напоминают технику английских и испанских драматургов того же времени. Но Ригаль решительно отвергает их влияние на Арди, доказывая, что он не знал ни английской, ни испанской драмы; к тому же, если бы Арди заимствовал у тех или других, то наряду с драматургической техникой он усвоил бы также {135} технику инсценировки, с которой так тесно связаны приемы построения английской и испанской драмы. Но этого не наблюдается: постановочная техника Арди сильно отличается от английской или испанской; разительное же сходство его пьес с пьесами Шекспира или Лопе де Вега объясняется общностью источника, из которого все они вышли. Этот источник — серьезная драма средних веков, обладающая теми же композиционными принципами, какие мы встречаем у Арди, у англичан и у испанцев. Композиционные принципы эти обусловлены особенностями средневековой мистериальной постановки, в основе которой лежал принцип одновременного изображения всех мест действия, по которым проходило сложное, многопланное, изобилующее эпизодами действие мистерии. Этот принцип сохранился, по мнению Ригаля, до 30‑х годов XVII века, но только в одном городе Франции — в Париже, в котором существовал уже с начала XV века постоянный, закрытый и стационарный театр, принадлежавший крупнейшей самодеятельной средневековой организации — Братству Страстей (Confrérie de la Passion), которая пользовалась монопольным правом давать театральные представления в Париже. Местоположение этого театра менялось. С 1548 года он расположился на участке, принадлежавшем ранее герцогам Бургундии, почему и был назван Бургундским Отелем (Hôtel de Bourgogne). В течение второй половины XVI века здесь играли сами «братья», исполняя пьесы средневекового репертуара за вычетом духовных мистерий, постановка которых им была запрещена в 1548 году. Однако в силу ряда причин (невозможность исполнять свой основной репертуар, необходимость конкурировать с приезжавшими в Париж труппами французских и итальянских актеров, отсутствие профессионального мастерства, особенно ощутимое при наличии профессиональных актеров) братья решают отказаться от роли актеров и превращаются в предпринимателей, сдающих свой театр в аренду профессиональным труппам, приезжающим из провинции. Среди этих трупп особенно выделялась труппа Валерана Леконта, впервые появившаяся в Бургундском Отеле в 1599 году и затем игравшая здесь чаще и дольше других; с 1629 года она отсюда уже не уезжала. Устойчивость этой труппы Ригаль объяснил наличием в ее составе Арди, поставлявшего ей новый и свежий репертуар. Водворившись в Бургундском Отеле, труппа Леконта получила в аренду вместе с театральным помещением также склад декораций, принадлежавший Братству и построенный по средневековому симультанному (simultané — одновременный) принципу. Наличие таких декораций, а также прочной постановочной традиции, державшейся в Бургундском Отеле со времени {136} мистериального театра и пользовавшейся симпатиями публики, обусловили подчинение Арди этой традиции. Отсюда — вольная, противоречащая предписаниям ренессансной поэтики структура пьес Арди, которые, несмотря на античные сюжеты, неразрывно связаны со средневековой драмой через посредство традиционных методов вещественного оформления спектакля.

Такова основная точка зрения Ригаля, подтверждение которой он думал найти в рукописи Маэло. «Постановочный принцип, который описал нам Маэло, есть все тот же постановочный принцип средних веков, то есть все разнообразные места, в которые переносится действие, представляются взорам зрителей не последовательно, как это делается сейчас, а одновременно, и все время находятся на сцене»[[83]](#footnote-84). И в качестве примера Ригаль приводит одну из самых запутанных декораций Маэло — к трагикомедии Дюрваля «Агарита». Вот текст заметки Маэло: «Посредине сцены должна быть комната, снабженная великолепной кроватью, которая закрывается и открывается, когда нужно. С одной стороны сцены должна быть старая крепость, в которой мог бы поместиться маленький корабль; эта крепость должна иметь пещеру вышиной в человеческий рост, из которой выезжает корабль. Вокруг упомянутой крепости должно быть море вышиной в 2 фута 8 дюймов, а рядом с крепостью должно находиться кладбище, снабженное каменной колокольней, покосившейся и обвалившейся, три могилы и одна скамья. С той же стороны кладбища окно, из которого видна находящаяся на другой стороне сцены лавка живописца, украшенная картинами и другой живописью, а рядом с лавкой должен быть сад или лес, в котором были бы яблоки и груши…»[[84]](#footnote-85) (следует длинный перечень реквизита). При всей запутанности этой декорации она заключает в себе не больше пяти «отделений» (compartiment), из коих одно помещается в глубине, а остальные — по два с каждой стороны. Такая симметрия соблюдается Маэло почти во всех его декорациях. Она обусловлена, по мнению Ригаля, размерами сцены Бургундского Отеля и сохранилась по традиции от мистериальных постановок Братства. Мы плохо осведомлены относительно размеров сцены Бургундского Отеля. Правда, Муане, а вслед за ним Бапст указывают, что она имела 7 метров ширины и примерно столько же высоты[[85]](#footnote-86), но откуда взяты ими эти цифры — неизвестно. Во всяком случае, она была не слишком велика, ибо все здание Бургундского Отеля было {137} построено на участке, имевшем 17 туаз (33,66 *м*) длины и 16 туаз (31,68 *м*) ширины[[86]](#footnote-87). И Ригалю приходится задуматься над тем, как размещались на такой сцене многочисленные строеные декорации («домики») мистерии, перекочевавшей с площади в закрытый театр. Ригаль приводит следующие соображения: 1) ввиду запрещения духовных мистерий отпала необходимость в изображении рая, ада и чистилища; 2) ввиду того что представления мистерий были многодневными, устанавливали только те «домики», которые были нужны для данного дня; 3) сделали ряд купюр в тексте мистерий, отбросили некоторые эпизоды, что тоже позволило уменьшить число домиков. Благодаря подобным операциям удалось свести число «домиков» до пяти или шести, а такое количество свободно помещалось на сцене Бургундского Отеля при условии того симметричного расположения декораций, которое Ригаль нашел у Маэло. Так инсценировались мистерии на сцене Бургундского Отеля во второй половине XVI века, так инсценировались по традиции трагикомедии Арди в начале XVII века; остатки такой системы инсценировки мы встречаем и у Маэло в начале 30‑х годов.

Такова в общих чертах та самая теория Ригаля, которая показалась откровением большинству историков драмы и театра. Теории этой ни в коем случае нельзя отказать в остроумии и изобретательности, тем более что она сделана почти «из ничего».

Действительно, на чем основывается теория Ригаля? На признании постановочной преемственности: 1) между площадными мистериальными спектаклями первой половины XVI века, о которых дает некоторое представление знаменитая миниатюра Hubert Cailleau[[87]](#footnote-88), воспроизводящая сценическую площадку постановки Мистерии Страстей в Валансьене в 1547 году, и мистериальными же спектаклями Братства Страстей в Бургундском Отеле во второй половине XVI века, о которых мы вообще ничего не знаем и 2) между упомянутыми спектаклями братства Страстей и спектаклями вселившихся в их театр бродячих актеров, о которых мы для начала XVII века имеем очень мало сведений и о которых Ригаль находит возможным судить на основании декораций Маэло, отделенных от них промежутком в тридцать с лишним лет. Таким образом, теория Ригаля опирается на два иконографических {138} документа: миниатюру Hubert Cailleau 1547 года и эскизы Маэло 1633 – 1634 годов. Ригаль закрывает глаза на то, что мы имеем здесь дело с театральными явлениями, глубоко различными по своей социальной и формальной структуре, и восполняет все недостающие звенья этой длинной цепи с помощью искусно построенной словесной аргументации. При этом он отвергает все высказывания по этому вопросу современных или близких к началу XVII века писателей, если эти свидетельства противоречат его гипотезе, и в то же время истолковывает в желательном ему смысле свидетельства неясные и двусмысленные. Такими приемами ему удается придать своей гипотетической теории внешнюю убедительность, которая, однако, иллюзорна и исчезает при первой попытке объективного критического анализа. Таким анализом мы сейчас и займемся.

Обратимся для этого ко второму звену построенной Ригалем цепи, то есть к спектаклям Братства Страстей, которые, по мнению Ригаля, мало чем отличались от площадных мистериальных спектаклей. Чтобы уяснить этот вопрос, сопоставим все известные нам данные о спектаклях Братства за все время его существования[[88]](#footnote-89). Первое упоминание о Братстве относится к 1398 – 1402 годам, когда оно представляет перед королем Карлом VI Мистерии Страстей и Воскресения, после чего король дает ему в 1402 году «привилегию» на исполнение мистерий. Чуть ли не с самого своего возникновения Братство располагало собственным помещением, в котором будто бы и давало представления мистерий. Таким помещением являлся до 1539 года Странноприимный дом при соборе св. Троицы (Hôpital de la Trinité). Зал этого дома и был, по мнению всех историков театра, первым постоянным и закрытым театром Парижа. Бошан[[89]](#footnote-90) сообщает нам даже размеры этого зала: 66 туаз (ок. 112 *м*) в ширину и 21 1/2 туаз (ок. 42 *м*) в длину. Не знаю, откуда взяты Бошаном эти цифры, но если они верны, то совершенно невероятно, чтобы в таком помещении можно было, представить мистерию, если учесть, как справедливо заметил американский ученый Стюарт, что вряд ли сцена могла быть расположена вдоль широкой стены зала, так как в этом случае оставалось бы слишком мало места для зрителей[[90]](#footnote-91); узкая же стена зала была {139} недостаточно широка для расположения многочисленных и громоздких «домиков» мистериальной сцены. Впрочем, мы не имеем ни одного достоверного указания, что Братство исполняло мистерии в этом помещении. Единственно, что мы знаем об их спектаклях этого времени, — это факт постановки ими «мимических мистерий» (mystères mimés) в живых картинах по случаю различных королевских въездов, причем, ставили они эти живые картины на открытом воздухе, перед собором св. Троицы[[91]](#footnote-92). Такая постановка весьма типична для средневекового театра, ввиду чего мы не имеем основания видеть в ней исключение. Поэтому дом при соборе св. Троицы мы можем считать не театром, а базой Братства до 1539 года, когда Братству предложено было выселиться отсюда, так как помещение это понадобилось для благотворительных целей.

Теперь «братья» водворяются в новом помещении, так называемом «Фландрском Отеле» (Hôtel de Flandre), в котором остаются в течение четырех лет. Несмотря на кратковременность пребывания Братства во Фландрском Отеле, мы имеем ряд сведений об организованных ими здесь спектаклях. Таких спектаклей известно три: «Жертвоприношение Авраама» (1539), «Деяния Апостолов» (1541) и «Ветхий Завет» (1542), причем последняя постановка вызвала полемику между королем и парижским парламентом, во время которой последний нападал на «братьев» и настаивал на запрещении постановки мистерий на том основании, что «как устроители, так и исполнители люди невежественные, неискусные ремесленники, не знающие ни *а*, ни б», не обучавшиеся театральному искусству и возбуждающие насмешки зрителей своим плохим произношением, скверной мимикой и непониманием текста исполняемых пьес. Этот знаменитый документ[[92]](#footnote-93), ярко характеризующий разлад, который намечается в это время между гуманистически образованной интеллигенцией и обломками средневековых самодеятельных организаций, был, однако, использован Ригалем для характеристики физиономии и культурного уровня Братства значительно более позднего времени, что в корне неправильно с методологической точки зрения. Деталей о способах инсценировки мистерий во Фландрском Отеле мы, опять-таки, не знаем. Возможно, что здесь играли в закрытом помещении, которое называется в документах {140} «Зал Страстей» (Salle de la Passion), хотя и неясно, как оно было устроено[[93]](#footnote-94).

20 сентября 1542 года Франциск I отдает распоряжение о сломе здания Фландрского Отеля, и Братство снова остается без крова. Только в 1548 году оно находит окончательное пристанище в Бургундском Отеле, в котором на собственные средства сооружает зал для театральных представлений. Тут мы впервые в истории Братства встречаемся с настоящим закрытым публичным театром, об устройстве которого мы имеем некоторые, правда, самые общие сведения. Это был длинный и узкий зал, напоминающий по своей форме зал для игры в мяч (jeu de paume) или манеж. На одной из узких сторон зала расположена приподнятая сцена-эстрада. Вдоль остальных трех стен зала тянулись два ряда галерей, разбитых вертикальными перегородками на ложи. Внизу — обширный партер, в котором публика стоит[[94]](#footnote-95). Такой вид помещение Бургундского Отеля сохраняло и дальше, как это можно видеть из значительно более поздней гравюры François Chauveau (1613 – 1676), изображающей внутренний вид какого-то парижского театра около 1645 года, обычно относимый к Бургундскому Отелю[[95]](#footnote-96). На этой гравюре видим длинный прямоугольный зал с двумя ярусами отвесно расположенных друг над другом лож, причем нижний ярус находится на уровне сцены и опирается на ряд ионийских деревянных пилястров, стоящих прямо на полу зрительного зала. Сцена представляет собой открытую эстраду; она снабжена схематически изображенной декорацией с портиком в глубине и двумя боковыми дверями на втором плане. Любопытна здесь необычайная приподнятость сцены над партером, создающая впечатление, что зрители партера должны были стоять, задрав голову вверх (эта непомерная высота сцены подчеркивается еще стоящей на сценической площадке фигурой актера). Заметим, однако, что весь рисунок сделан с точки зрения стоящего внизу человека, вследствие чего верхние части театра постепенно уменьшаются в высоту, так что, например, ложи верхнего яруса кажутся раза в три ниже лож нижнего яруса. Таким образом, рисунок сделан без соблюдения правильных архитектурных пропорций, что лишает его документальной ценности.

{141} В итоге сознаемся, что внутреннее устройство Бургундского Отеля, и в частности его сцены, нам плохо известно. Каждый день здесь может принести новое открытие. Таким открытием является, например, только что опубликованное голландским ученым Франсеном известие о наличии в Бургундском Отеле «маленькой сцены» (petit théâtre), расположенной в том же «большом зале». Сведения эти извлечены Франсеном из разысканных им контрактов актеров, игравших в Бургундском Отеле с 1606 по 1635 год, и, следовательно, являются вполне достоверными[[96]](#footnote-97). И все же пока еще трудно сделать какие-либо конкретные выводы из этого факта.

Итак, мы очень мало знаем о сцене Бургундского Отеля и еще меньше — о применявшихся здесь способах вещественного оформления спектакля. Последнее обстоятельство обусловлено нашим полным неведением репертуара Братства во второй половине XVI века. Известно, что открытие нового театра Братства совпало с запрещением постановки духовных мистерий. Спрашивается: что играли «братья» после этого запрещения? Ригаль отвечает: пьесы других средневековых жанров, в первую очередь фарсы, пользовавшиеся громадной популярностью у парижской публики, затем — моралите, истории, романы; наконец, не исключена возможность и представления ими мистерий, прикрываемых новыми названиями «трагедий», «трагикомедий» или «пасторалей». Вообще Ригалю не хочется верить, что декрет 1548 года окончательно прекратил постановки мистерий. Он высказывает предположение, что, как только бдительность парламента ослабевала, братья немедленно принимались за постановку мистерий. В качестве подтверждения этой гипотезы, Ригаль ссылается на напечатанный в пору Лиги в 1588 году анонимный донос, озаглавленный «Remontrances très humbles au roi de France et de Novarre». В этом доносе имеются следующие строки, якобы подтверждающие предположение Ригаля:

«Есть еще одно зло, которое совершается и терпится в вашем добром городе Париже в воскресные и праздничные дни. Это игры и спектакли, которые устраиваются по упомянутым праздничным и воскресным дням как иноземцами итальянцами, так и французами. В особенности же я {142} имею в виду те представления, которые происходят в клоаке и доме сатаны, прозванном Бургундским Отелем, при участии тех, которые беззаконно называют себя Братьями Страстей Иисуса Христа… Здесь воздвигают на подмостках алтари, покрытые крестами и церковными ризами; здесь изображают священнослужителей, облаченных в стихари, даже в бесстыдных фарсах, для совершенно смехотворных браков. Здесь читают текст Евангелия на церковный лад для того, чтобы (при случае) найти там забавное слово, которое служит для игры. И, к тому же, не встречается фарса, который не был бы грязен, гадок и мерзок, к великому соблазну молодежи, которая на них присутствует, глотая помногу этот ужасный яд, который накопляется в ее груди и в скором времени вызывает последствия, которые все знают и слишком часто видят». Далее следует указание на то, что все эти безобразия творятся на средства Братства, которые ему следовало бы употреблять на помощь беднякам, и что «все парижские проповедники тщетно протестуют против этих спектаклей, разрешенных самим королем и поддерживаемых городскими властями»[[97]](#footnote-98).

Приведенное место является характерным образчиком тех документов, которыми Ригаль подкрепляет свою мысль о непрерывности мистериальной традиции в стенах Бургундского Отеля. На самом деле, выписанная цитата не заключает даже намека на представление мистерий, а содержит только протест против профанации церковных обрядов, предметов и лиц к фарсах и других светских пьесах. Вспомним, что строки эти написаны в пору ожесточенной междоусобной распри на вороисповедальной почве, когда фарс пользовался большой свободой, направляя жало своей сатиры и пародии одновременно против католиков и протестантов. Автор «Предостережений» не может иметь в виду мистерию, которая никогда не занималась сознательным пародированием религии; к тому же он говорит все время о церковных обрядах и ни одним словом не упоминает о священных персонажах мистерии, высмеивание которых являлось бы, конечно, актом еще более «нечестивым» с точки зрения такого благочестивого католика, каким является автор брошюры.

Единственный намек на стремление восстановить представления мистерий в Бургундском Отеле можно усматривать в указе Генриха IV, данном в апреле 1597 года, в котором король не только подтвердил «привилегию Братства», {143} но и разрешил ему представление духовных мистерий. Но этот указ не был приведен в исполнение, так как парламент отказался его ратифицировать, сославшись на свой знаменитый декрет от 17 ноября 1548 года. Таким образом, мы можем смело утверждать, что не имеем ни одного документа, подтверждающего предположение Ригаля об исполнении мистерий на сцене Бургундского Отеля.

В то же время Ригаль прав, замечая, что многочисленные тексты, упоминающие о «братьях», всегда видят в них исполнителей мистерий. Но дело здесь не в том, что слово «мистерия» уже на исходе средневековья утеряло свой первоначальный точный смысл и стало употребляться в расширенном значении. Известно, например, что под «mystères mimés» понимаются живые картины не только духовного, но и светского содержания, подчас иллюстрирующие даже античные или галантно аллегорические сюжеты. Столь же расширенное значение слово «mystère» имеет и в драматических спектаклях, где оно прилагается подчас к пьесам светским и комическим. Так, известный поэт начала XVII века Сент-Аман применяет термин «mystère» к представлениям знаменитого фарсового трио Бургундского Отеля:

Gaultier, Guillaume et Turlupin  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Etalent leurs bourrus mysterès[[98]](#footnote-99).

Трудно согласиться с Пти‑де-Жюльвилем, который видит в этих строках намек и реминисценцию старины. Нет, просто первоначальное значение слова «mystère» перестало ощущаться уже во второй половине XVI века, и слово «мистерия» стало синонимом слов «драма», «спектакль», «представление».

В еще более расширенном значении употребляет слово «mystère» другой поэт того же времени, Матюрен Ренье.

«Je tourne en raillerie un si fâcheux mystère», —

говорит он, рассказывая о неловкости слуги, опрокинувшего ему на штаны блюдо с соусом (Satire X, v. 266). Здесь «mystère» значит уже «драматическое происшествие» с тем оттенком, какой имеет в нашей обывательской фразеологии слово «трагедия» («вот трагедия!»). В дальнейшем разговорный язык XVII века еще более обесценивает значение слова «mystère», которое значит уже просто «событие» не обязательно печальное. В таком значении употребляет это слово Мольер.

{144} J’ai regret de troubler un mystère joyeux  
Par le chagrin qu’il faut que j’apporte en ces lieux.  
 («Les Femmes Savantes», д. V, сц. VI).

Во всех подобных примерах Ригаль видит доказательство устойчивости мистерий и их длительной популярности. Я полагаю, что вывод должен быть иной: подобное стирание значения слова возможно только при условии, что данному словесному знаку уже не соответствует определенный реальный факт. Мы видели, что мистерия, как театральный жанр, во второй половине XVI века исчезает. Отсюда — необычайное расширение значения термина, которое вынуждает относиться с большой осторожностью ко всем случаям его употребления в конце XVI и в начале XVII века.

### 3

Возвратимся теперь к вопросу о репертуаре Бургундского Отеля и рассмотрим вопрос о жанрах, которые могли быть здесь представлены после запрещения духовных мистерий.

Прежде всего бросается в глаза тот несколько неопределенный жанр, который называется в документах этого времени светской мистерией (mystère profane). Этим термином обнимаются так называемые «истории» (histoires) и «романы» (romans), то есть пьесы исторического и романтического содержания, написанные в драматургической манере мистерий. По мнению Ригаля, из таких пьес должен был состоять в первую очередь репертуар Братства после запрещения духовных мистерий. Ригаль настаивает на этом положении, так как светские мистерии шли на такой же площадке, как и духовные, и, следовательно, наличие их в репертуаре Братства подкрепляет теорию Ригаля о преемственности симультанного оформления на почве Бургундского Отеля. Действительно, мы имеем сведения о постановке одной такой пьесы («Huon de Bordeau») в 1557 году, причем постановка эта прошла с большим блеском. Однако в дальнейшем мы уже не слышим о подобных спектаклях, и вопрос об устойчивости жанра «светской мистерии» в репертуаре Бургундского Отеля можно считать открытым. К тому же установленное нами расширение значения слова «мистерия» не дает нам права придавать термину «mystère profane» то специфическое значение, которое ему присвоено медиевистами, и позволяет переводить его просто «светская пьеса». А если так, то эта репертуарная группа является весьма ненадежной опорой для теории Ригаля.

Остаются еще две группы пьес, которые могли исполняться {145} «братьями» после 1548 года: фарсы и моралите. Популярность фарса у парижской публики конца XVI и начала XVII века общеизвестна. Анализ «Предостережений» 1588 года показал нам его наличие в репертуаре Бургундского Отеля. Кроме того, у Братства било старое, восходящее еще к середине XV века соглашение с самодеятельными шутовскими организациями «Беззаботных ребят» («Enfants sans Souci») и «Базошских клерков» («Cleres de la Bazoche»), о совместной постановке спектаклей смешанного содержания (мистерии и фарсы), которые были прозваны «pois pilés» (то есть пюре). Это соглашение остается в силе в течение всего XVI века, и самый термин «pois pilés» неоднократно встречается в сочинениях этого времени для обозначения спектаклей Бургундского Отеля[[99]](#footnote-100). Вместе с фарсом переносится в Бургундский Отель также и моралите, примыкающее частично к серьезной, частично к комической драме средних веков и тоже ставшее в эпоху гражданских войн орудием политической сатиры. Но и моралите и фарс ставились в XVI веке по совсем иному принципу, чем мистерии. Они не требовали никаких симультанных декораций и обычно шли на небольшой площадке балаганного типа, ограниченной сзади занавесками, из-за которых появлялись актеры. Подчеркнутое самим Ригалем почетное место, занимаемое фарсом в репертуаре Бургундского Отеля, казалось бы, должно было побудить его сделать кое-какие выводы по отношению к технике инсценировки. Но Ригаль, увлеченный своей теорией преемственности мистериальных постановок, не обратил на это достаточного внимания. Больше того, он отмахнулся от подтверждающего это предположение описания сцены XVI века, данного Шарлем Перро в его известной книге «Параллель между древними и новыми писателями» (1692). Вот что пишет Перро о сцене Бургундского Отеля: «Сцена, образованная, как и сейчас, сплошным помостом, не имела кулис: три куска материи, из коих два натягивались по бокам, а третий в глубине декорировали и ограничивали пространство, предназначенное для актеров. Пьесы Жоделя были поставлены не лучше. Механика не сделала ничего больше для сцены до появления Корнеля, чей “Сид” был впервые представлен {146} в такой простой обстановке»[[100]](#footnote-101). Ригаль объявляет слова Перро «легкомысленным утверждением» на том лишь основании, что подобное оформление не давало возможности «осведомлять публику о переменах мест, столь частых в драматических произведениях этого времени». Но такой аргумент не убедителен, ибо на том же основании можно было бы спорить с устройством шекспировской сцены, которая ведь тоже не знала декораций. Известно, что проблема обозначения места действия с помощью декораций не существует для ряда театральных систем.

Свидетельство Перро не является абсолютно авторитетным, так как он писал в конце XVII века. Важность его в том, что оно знакомит нас с изустным преданием XVII века, с которым приходится считаться ввиду его хронологической близости к интересующей нас эпохе. К тому же свидетельство это подтверждается рядом иконографических материалов, с которыми Ригаль, как истый историк литературы, не полагал нужным считаться.

Уже Бапст (цит. соч., стр. 145) разыскал четыре гравюры конца XVI века, работы (Jenet, Jean de Gourmont и Liefrinck), хранящиеся в Кабинете эстампов Парижской Национальной библиотеки и изображающие сцену того вида, о котором говорит Перро. На всех этих гравюрах сценическая площадка окаймлена развивающимися занавесками с широкими складками; занавески эти привешены к кольцам, нанизанным на брусья. Выходя на сцену, актеры раздвигают занавески; иногда они прячутся за них, просовывая только голову. Фигурирующие на этих гравюрах актеры — исключительно мужчины, исполняющие также и женские роли. Это обстоятельство, а также большое количество исполнителей, находящихся на сцене, внушает мысль, что мы имеем здесь изображение спектаклей самодеятельных организаций, а не профессиональных актеров[[101]](#footnote-102). Правда, ничто не доказывает, что здесь изображен спектакль именно Братства Страстей. Нам важно было только указать, что гравюры эти могут относиться к Бургундскому Отелю в той же мере, как и к выступлению любой самодеятельной организации.

Остается выяснить, ограничивался ли репертуар Братства {147} только пьесами средневековых жанров, или в него входили также произведения ренессансной драматургии, появление которой хронологически совпадает с запрещением постановки духовных мистерий. Середина XVI века (годы 1545 – 1552) является, как известно, моментом в полном смысле слова переломным для французского театра. Сопоставим несколько дат. 17 ноября 1548 года, парламент запрещает представления мистерий, в то же время кончают печатать книгу Дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549), явившуюся блистательным манифестом новой литературной школы, а три года спустя ставятся первая французская ренессансная трагедия «Плененная Клеопатра» и комедия «Встреча», принадлежащие перу Жоделя, входившего, как и Дю Белле, в состав группы литературных новаторов Плеяды. В том же 1548 году в Лионе представляется комедия Биббиены «Каландра» в перспективной декорации итальянского образца, впервые фигурирующей во Франции, а за три года до этого был заключен первый известный нам актерский контракт, в котором упоминается первая во Франции профессиональная актриса Мария Фере[[102]](#footnote-103). Таким образом, почти одновременно происходит ликвидация мистерии, нарождение новой драмы, появление профессионального актерства и ознакомление французов с итальянской ренессансной декорацией. Это разительное совпадение не дает, однако, права утверждать, что средневековый театр сразу уступил место театру ренессансному. Процесс борьбы между ними длится долго, заполняя всю вторую половину XVI и даже начало XVII века. Особенно медленно происходит водворение нового репертуара. Правда, с 1552 года во Франции существует ренессансная драма, но ее появление не вытесняет фарсов и моралите, а в провинции даже мистерий, представления которых продолжаются до конца XVI века. Кроме того, для публичного театра новая драма на первых порах слишком «литературна». Сами драматурги новой школы всячески отграничивают свои пьесы от средневекового репертуара и его исполнителей, в частности — Братьев Страстей, с которыми они не желают иметь ничего общего[[103]](#footnote-104). Для первых двадцати лет существования ренессансной драмы можно считать доказанным, что она исполнялась только в придворных и школьных спектаклях, и на сцену Бургундского Отеля не попала. Попала ли она позже? Ригаль утверждает, что нет, ограничивая свое утверждение, правда, только трагедией, ибо комедия, несмотря {148} на свои классические претензии, еще очень напоминала фарс по своему общему тону и стилю. По мнению Ригаля, ренессансная трагедия не предназначалась для сцены, так как нетеатральна по самой своей сущности; она создается под влиянием чисто книжной драмы Сенеки и представляет произведение не драматическое, а скорее — лирико-риторическое. Она испещрена длиннейшими монологами, заполняющими целые акты. Персонажи ее не разговаривают, а дискутируют, произнося длинные речи, построенные по всем правилам ораторского искусства. К этим разговорам сводится все действие пьесы; почти все события происходят за сценой, и зрителю только сообщают об их результатах. Наконец, наличие хора, введенного по примеру античной трагедии, окончательно лишает пьесу драматического движения. Если прибавить сюда изобилие эрудиции, мифологических имен и реминисценций, то станет ясно, что подобные пьесы не могли быть представлены «перед грубой и шумной публикой народных театров», — заключает Ригаль[[104]](#footnote-105).

Вся эта аргументация не может, однако, быть признана убедительной, ибо основана на театральных навыках человека XIX – XX веков, имеющего свое представление о «сценичности» и «несценичности» пьес, основанное на опыте современного театра. Но подобное представление не может приниматься в расчет, когда говоришь о драме XVI – XVII веков, развивавшейся в совсем иной социальной обстановке и имевшей свою, весьма далекую от наших воззрений, поэтику. Заметим, что данная Ригалем характеристика французской трагедии XVI века целиком применима также и к итальянской трагедии того же времени, что не помешало последней предназначаться для сцены и неоднократно исполняться в придворных спектаклях. Почему же французская трагедия, написанная под влиянием итальянской, не могла идти на сцене, — спрашивал уже Харашти, указавший, что даже самый «книжный» из всех драматургов XVI века Робер Гарнье ясно намекал на представления своих трагедий[[105]](#footnote-106).

Все приведенные выше аргументы Ригаля отпадут сами собой, если сопоставить французские трагедии XVI века с трагедиями XVII века, ясно предназначенными для сцены. Длинные монологи, заполняющие целые акты? Но пятый акт трагедии Теофиля «Пирам и Фисба» целиком состоит из двух монологов (сначала Пирама, затем Фисбы), а между тем эта пьеса в течение многих лет не сходила со сцены и фигурирует в рукописи Маэло. Большая часть действия происходит за «кулисами»? Но в классической трагедии Расина дело {149} обстоит не иначе. Наличие хора? Но хор является неотъемлемой принадлежностью также и итальянской трагедии XVI века[[106]](#footnote-107) и встречается также в трагедии Арди, которого Ригаль считает драматургом театральным par exellence. (Не говорю уже о библейских трагедиях Расина «Esther» и «Athalie», которым наличие хора не мешает до сих пор идти на сцене.)

Наконец, последний аргумент Ригаля, казавшийся ему самым сильным. Это неясности, неопределенности, подчас — несообразности мизансцены в трагедиях XVI века. С этой точки зрения Ригаль разбивает их на две группы: 1) пьесы, написанные «для сцены, изображающей только одно место действия, реальное или мнимое, определенное или неопределенное, чаще всего неопределенное и, так сказать, абстрактное, для единой и обнаженной сцены, окаймленной занавесками», и 2) пьесы, представляющие «вариации на различные более или менее эффектные темы», относительно которых авторы просто не задавались вопросом, «представимы ли они вообще»[[107]](#footnote-108). Пьесы первого типа были рассчитаны на сцену школьного театра и не могли быть представлены в Бургундском Отеле, в котором господствовала система симультанных декораций, — говорит Ригаль. Но мы уже знаем, что следует думать о симультанных декорациях в Бургундском Отеле, и можем отвергнуть этот аргумент. Пьесы второго типа (например, трагедия Гарнье) не были рассчитаны ни на какую сцену, так как автор совершенно не принимает в расчет условия представления: не следит за тем, чтобы отмечать выходы и уходы действующих лиц, заставляет Порцию и Федру обращаться к трупам Брута и Ипполита, обнимая их, тогда как эти трупы не были принесены на сцену и т. п. Но все это вовсе не указывает на «непредставимость» пьес Гарнье или Жана де Ла Тайля, а свидетельствует только о недостаточном внимании драматурга к сценическим ремаркам, которых он не проставлял, предоставляя заботу о них самим актерам.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что трагедии новой школы могли быть представлены на сцене, причем неясности их мизансцены легко объясняются теми приемами сценического оформления, о которых говорит Перро и которые закреплены в ряде иконографических материалов конца XVI века. Примечательно здесь, что Перро ясно говорит о представлении именно пьес Жоделя на описанной им сцене (см. выше).

{150} Итак, трагедии XVI века были рассчитаны на представление. Были ли они действительно представлены? Ригаль думает, что они представлялись (во дворцах и в школах) только в течение первых двух десятилетий существования новой драмы, после чего авторы перестали думать об их представлении и ограничивались только печатанием своих пьес.

Эта точка зрения Ригаля была разрушена Лансоном в его упомянутой статье о происхождении французской классической трагедии («R. H. L.», 1903). Лапсон составил список всех известных доселе спектаклей XVI и начала XVII века, происходивших как в Париже, так и в провинции. Из этого списка делается ясным процесс становления ренессансной трагедии, ее первоначальное пребывание в недрах придворного и школьного театров, ее постепенное просачивание в публичный театр, особенно в провинции, где ее исполняют и школьники, и самодеятельные организации средневекового типа (братства), и профессиональные актеры. Правда, уже и Ригаль не отрицал факта представления некоторых «так называемых классических» трагедий профессиональными актерами, которые, вследствие недостатка репертуара, брали их в печатных текстах и приспособляли к своим потребностям. Но Ригаль ограничивал этот факт одной провинцией и не придавал ему особого значения, ввиду «позднего образования» (?) бродячих трупп, их небольшого количества и редкого появления в провинциальных городах. Все это сильно преувеличено в отрицательную сторону. Верно здесь только то, что непрофессиональные актеры популяризировали новую драму в провинции. Эта заслуга принадлежит школьным спектаклям, которые играли в провинциальных городах большую роль, чем думал Ригаль. Лансон подробно очертил нам физиономию этого школьного театра, охватившего всю территорию Франции и пользовавшегося громадной популярностью. Спектакли школьников часто бывали публичными и происходили на площадях или рынках, где для них воздвигались временные подмостки. Они постоянно субсидировались муниципалитетами, награждавшими учителей — организаторов спектаклей. Местная буржуазия, посещавшая эти представления, не делала различия между спектаклями школьников и бродячих комедиантов, тем более, что последние часто состояли из школьников другого города (так, комедианты, выступавшие в 1581 году в городе Saint Maixent, называются «écoliers, joueurs de tragédies»). Приемы постановки у школьников и у профессиональных актеров обычно совпадают, так как материальные средства и условия представления в обоих случаях приблизительно одинаковы. Господствует все та же сцена, лишенная декораций и окаймленная занавесками или коврами; подчас используются примитивные пратикабли {151} (terrains), необходимые по ходу действия[[108]](#footnote-109). Некоторые школьные спектакли, субсидированные городскими властями или устроенные родителями богатых школьников, имели более роскошную постановку. Но эта «роскошь» вряд ли заключалась в изменении основного принципа инсценировки; скорее может идти речь о большей тщательности и эффектности костюмов и аксессуаров.

Значительно хуже обстояло дело у профессиональных актеров, которые не получали никаких денежных поддержек, целиком зависели от сборов и были подвержены всякого рода случайностям, вследствие подозрительного отношения к ним местных властей. В силу специфических условий парижской театральной жизни (монополия Братства) деятельность профессиональных актеров распространялась главным образом на провинцию. Условия их работы в провинции не давали возможности образования здесь стационарных театров и обрекали актеров на кочевой образ жизни, что обусловливало сведение ими до минимума того багажа, который они с собой возили.

Таким образом, чисто материальные условия вынуждали профессиональных актеров держаться той примитивной системы вещественного оформления, на которую мы неоднократно указывали. Что же касается репертуара бродячих актеров, то он мало чем отличается от репертуара школьников, включая в себя наряду с пьесами средневекового репертуара также и произведения ренессансной драматургии[[109]](#footnote-110). А так как, несмотря на монополию Братства, провинциальные актеры все же попадают в Париж, выступая здесь при дворе, в домах аристократов, на ярмарках и, наконец, в самом Бургундском Отеле, то нет основания утверждать, что в Париже бродячие актеры не исполняли новой драмы.

Вполне возможно также, что и Братья Страстей пробовали свои силы в этом жанре. Ригаль считает это невозможным, ссылаясь на их «грубость» и «невежественность». Но трудно предположить, что парижское Братство было хуже провинциальных, а между тем последние неоднократно {152} исполняли трагедии[[110]](#footnote-111). Нет основания также думать, что «братья» менее культурны, чем провинциальные бродячие актеры. В составе Братства встречались люди литературно образованные и сами писавшие для театра. Таким был, например, Жан Луве (Louvet), автор двенадцати мираклей, написанных и поставленных между 1536 и 1550 годами[[111]](#footnote-112). Таким был полвека спустя Жак де Фонтени (Fonteny), игравший видную роль в Братстве в первой трети XVII века. Он был настоящим литератором («homme consommé et versé ès meilleures littératures», как рекомендовали его «братья» в поданном ими королю в 1629 году прошении), сочинил целую серию пасторалей («La chaste bergère», «Le beau pasteur», «La Galathée divinement delivrèe»[[112]](#footnote-113)), а в 1622 году написал вместе с Теофилем и Сент-Аманом вступительные стихи (pièces liminaires) к вышедшему в Париже изданию пьесы Франческо Андреини «La Centoura»[[113]](#footnote-114), что свидетельствует о знании им итальянского языка. Все это заставляет нас смягчить нелестную характеристику «братьев», данную им Ригалем. Впрочем, сам Ригаль вынужден был констатировать, что «братья» «должно быть пробовали исполнять пасторали», раз один из виднейших членов их корпорации занимался сочинением таковых. Но ведь пастораль — самый изысканный, искусственный и «литературный» из всех жанров ренессансной драмы. Почему же в таком случае «братья» не могли исполнять также трагедии и комедии? Косвенное подтверждение наличия этих жанров в репертуаре Братства можно видеть в декрете Парламента от 22 июня 1582 года, разрешающем Базошским Клеркам представлять в большом зале парижского Дворца Правосудия «эклоги, трагедии и комедии»[[114]](#footnote-115). Мы уже говорили о тесном контакте, существовавшем между Братством и Базошью, который выражался в их совместных выступлениях в так называемых «pois pilés». Добавим, что как базошцы, так и находившиеся в вассальной зависимости от них «Беззаботные ребята» располагали бесплатными ложами в Бургундском Отеле. Все это позволяет предположить возможность исполнения теми же «Беззаботными ребятами» пьес нового репертуара в самом Бургундском Отеле. Слишком уж характерно употребление этих новых терминов в применении к членам средневековых самодеятельных организаций!

### **{****153}** 4

Произведенный нами анализ репертуара Братства показал отсутствие в нем пьес, которые были бы рассчитаны на мистериальную сцену. Тем самым выдвинутый Ригалем вопрос о симультанных декорациях повисает в воздухе, даже когда говоришь о спектаклях самого братства во второй половине XVI века. Посмотрим теперь, как обстояло дело с игравшими в Бургундском Отеле труппами профессиональных актеров. Труппы эти, как мы уже отмечали, прибывали из провинции, где они в силу условий чисто материального порядка, вынуждены были держаться самой примитивной системы оформления своих спектаклей. Менялись ли приемы оформления по мере водворения этих трупп в Бургундском Отеле? Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим вкратце историю внедрения профессиональных актеров в театр Братства.

Первое появление профессиональных актеров в Бургундском Отеле относится к 1578 году, когда «братья» заключили контракт «с Аньяном Сара, Пьером Дюбюк и другими их товарищами комедиантами», причем «указанные товарищи комедианты обязались представлять комедии за плату, указанную в данном контракте»[[115]](#footnote-116). Обращаю здесь внимание на слово комедии, весьма знаменательное в данную эпоху, когда все документы еще говорят об «играх» (jeux) и «мистериях». Между тем Ригаль предполагает, что эта труппа исполняла, «по-видимому, пьесы старинного репертуара». Основание для такого предположения дает отождествление Ригалем упомянутого в контракте Аньяна Сарá с неким Аньяном, упоминаемым в сборнике стихов «Muses Gaillardes» (2‑е изд. 1609 г.) в качестве исполнителя ролей троянского царя и Амадиса. Ригаль считал несомненным, что дело здесь идет о персонажах «светских мистерий» и делал заключение, что Аньян, должно быть, очень долго играл в Бургундском Отеле, раз еще в 1609 году память о нем сохранялась. Но уже Лансон указал, что нет никакого основания отождествлять обоих Аньянов, упоминаемых с промежутком в тридцать лет. К тому же пьесы, на которые намекает стихотворение «Muses Gaillardes» могли быть и трагедиями[[116]](#footnote-117).

После этого первого появления профессиональных актеров в Бургундском Отеле мы долго о них здесь ничего не слышим. Зато в 1584 году мы узнаем о выступлении какой-то труппы на стороне, в Hôtel de Cluny. Правда, труппа эта усидела недолго, {154} так как 6 октября 1584 года парламент запретил ей выступать; однако за время своего пребывания труппа исполняла главным образом трагедии Плеяды, на которых специализировалась еще в провинции[[117]](#footnote-118).

Следующей труппой, появившейся в Париже, была труппа Jean Courtin и Nicolas Poteau, обосновавшихся в 1595 году на Сен-Жерменской ярмарке, против которой монополия Братства оказалась бессильной. «Братья» вынуждены были примириться с актерами и даже пригласили их выступать в Бургундском Отеле со своими «играми и фарсами». Более подробных сведений о репертуаре этой труппы мы не имеем.

Мы подошли к знаменательному 1599 году, когда «братья» окончательно отказались от актерских выступлений. В марте или апреле этого года в Париже появились сразу две труппы — французская и итальянская, игравшие сначала при дворе, в театре Пти-Бурбон, а затем пытавшиеся давать публичные спектакли в городе. «Братья» немедленно воспротивились, и обеим труппам было предложено перейти в Бургундский Отель, где они в течение пяти месяцев играют в очередь. Это первый случай такого близкого соприкосновения французских и итальянских актеров на сценической площадке Бургундского Отеля. Французская труппа, о которой идет речь, — та самая труппа Валлерана Леконта, которой предстояло после ряда трансформаций стать постоянной труппой Бургундского Отеля. Уже в первом контракте, заключенном ею с Братством 1 мая 1599 года, она принимает наименование «ординарных французских королевских актеров» («comediens françaîs ordinaires du roi»), которое затем навсегда осталось за труппой Бургундского Отеля, хотя в течение долгого времени и являлось чисто почетным титулом, не приносившим актерам никакой денежной поддержки со стороны двора[[118]](#footnote-119).

На первый раз «королевские актеры» продержались в Бургундском Отеле не более пяти месяцев, после чего возвратились в провинцию, не выдержав (конкуренции игравшей с ними в очередь итальянской труппы. Но в следующем году они снова возвратились, а затем стали появляться все чаще и чаще и сидеть в Бургундском Отеле все дольше и дольше. Начиная с 1606 года, с какового времени сохранились контракты, заключавшиеся профессиональными актерами с Братством[[119]](#footnote-120), можно довольно точно проследить сроки пребывания {155} труппы Валлерана Леконта в Бургундском Отеле. Не проходит ни одного года без спектаклей труппы Леконта. При этом она снимает Бургундский Отель чаще всего на целый «зимний сезон» или, по крайней мере, на половину такового. Летнее время она обычно разъезжает по провинции, но очень часто мы встречаем ее в Бургундском Отеле также в течение летних месяцев. В итоге сроки ее пребывания в Бургундском Отеле во много раз превышают сроки пребывания других трупп, как французских, так и итальянских.

Чем объяснить такую устойчивость именно этой труппы?

Ригаль отвечал: новым и светским репертуаром, который она привезла с собой в Париж. Автором этого репертуара, был, по мнению Ригаля, Александр Арди, сопровождавший труппу Леконта во время ее скитаний по провинции и способствовавший ее прочному водворению в Париже. Заметим, однако, что если имя Арди и встречается в контрактах «королевской труппы», то, во всяком случае, не раньше 1623 года, что дало основание Франсену усомниться в постоянном пребывании Арди в труппе Леконта с 1599 года[[120]](#footnote-121) и предположить, что в более раннее время он не был связан с «королевской труппой», а писал свои пьесы для различных трупп профессиональных актеров. Если это предположение Франсена и гипотетично, то, во всяком случае, не подлежит сомнению, что до появления труппы Леконта в Бургундском Отеле она вовсе не имела в своем составе Арди. Мы встречаем эту труппу уже с 1592 года в различных провинциальных городах Франции и Германии (Бордо, Руане, Страсбурге, Меце, Франкфурте, Дрездене), причем репертуар ее состоит из «библейских драм» ренессансного стиля и трагедий Жоделя[[121]](#footnote-122).

С таким репертуаром она прибыла, по-видимому, и в Париж и исполняла его до тех пор, пока не получила в свое распоряжение более свежих и сценичных пьес Теофиля, который, по мнению Франсена, предшествовал Арди в должности постоянного драматурга труппы Леконта. Таким образом, нет оснований отграничивать труппу Леконта от других провинциальных трупп в смысле репертуара, а следовательно, и приемов сценического оформления. Последнее было здесь столь же рудиментарно, как и в других бродячих труппах, разъезжавших по провинции и тоже появлявшихся — на более короткие сроки, чем труппа Леконта — в Бургундском Отеле. Естественно потому, что и ранние драмы Арди, писавшего {156} для таких трупп, отличаются неясностью и неопределенностью мизансцены, что отмечал уже сам Ригаль[[122]](#footnote-123).

Но вот труппа Леконта водворяется в Бургундском Отеле и получает, по мнению Ригаля, в аренду не только театральное помещение, но и склады симультанных декораций Братства. Наличие этих последних вызывает не только изменение принципов инсценировки старых, но и создание новых, приспособленных к симультанной сцене пьес. Отсюда — трагикомедии Арди, нарочито неправильные и пестрые по своему построению, которые Ригаль считает компромиссом между классической драматургией и мистериальной, симультанной сценой. Мы уже знаем, сколь мало достоверно предположение Ригаля об устойчивости мистериальной системы инсценировки даже у самого Братства. Но попробуем на мгновение отбросить свой законный скепсис и поверить в существование у Братства симультанных декораций, которые они сдают в аренду снимающим Бургундский Отель актерам. В таком случае арендаторами этих декораций очутятся не только «королевские актеры», но и все другие труппы, появлявшиеся в Бургундском Отеле в первой трети XVII века. Такие труппы мы встречаем здесь в 1604, 1609, 1614, 1615 и 1626 годах, причем остаются они все очень недолгое время (от двух недель до двух месяцев). Кроме того, имеется еще труппа «актеров герцога Оранского» («comédiens du due d’Orange»), впервые появившаяся в Бургундском Отеле в 1622 году и затем возвращавшаяся в 1624, 1625, 1626, 1627 и 1629 годах. Эта труппа, основавшая впоследствии театр Маре, являлась опасным конкурентом «королевской» труппе, тем более что Братство предпочитало ее последней, пытавшейся захватить здание Бургундского Отеля в полную собственность, ссылаясь на свое длительное пребывание в этом театре[[123]](#footnote-124). Все эти труппы, сколько бы времени они ни оставались в Бургундском Отеле, получают в свое распоряжение декорации Братства и подгоняют к ним свой репертуар. Правда, несколько недель или несколько месяцев спустя они снова уезжают в провинцию и вынуждены либо срочно возвращаться к своему прежнему примитивному оформлению, забывая о пресловутых симультанных декорациях, либо — изготовлять себе собственные декорации симультанного же типа. Последнее трудно предположить: мы знаем, как бедны эти актеры и с каким трудом им удается выплачивать даже свою арендную плату за помещение. В таком случае остается первое предположение: актеры меняют приемы инсценировки {157} своих пьес в зависимости от того, играют ли они в Бургундском Отеле или в провинции. Правдоподобно ли это? Я думаю, что двух мнений по этому поводу быть не может. Добавим сюда еще, что, если согласиться с мнением Ригаля об обусловленности пьес Арди симультанными декорациями, придется предположить, что пьесы эти исполнялись актерами только в стенах Бургундского Отеля, обладавшего симультанными декорациями, без которых эти пьесы являются совершенно «непонятными». Итак, главного своего козыря, драматурга Арди, труппа лишалась, едва выйдя за порог Бургундского Отеля. Нелепо, не правда ли? А если так, то до конца 1629 года (время, когда «королевская» труппа становится постоянной труппой Бургундского Отеля) невозможно даже подумать об усвоении актерами системы симультанных декораций Братства.

Но вот 29 декабря 1629 года «королевская» труппа при содействии Королевского совета получает в полное и безраздельное пользование Бургундский Отель на три года, по истечении какового срока арендный договор продолжается еще на три года и т. д. С этого момента актеры уже не выезжают в провинцию и не боятся лишиться помещения Бургундского Отеля. Все затруднения для усвоения ими симультанных декораций отпадают. Теперь, казалось бы, только и наслаждаться этими злосчастными декорациями. Но — поздно! Посудите сами: в 1629 году минуло ровно тридцать лет с того момента, как «братья» перестали выступать в качестве актеров и, следовательно, перестали пользоваться своими симультанными декорациями. В течение этих тридцати лет декорации эти, как мы только что согласились, стояли без употребления. И вот в 1629 году, когда театральная обстановка радикально изменилась, когда последние остатки средневекового театра отошли в прошлое, накануне смерти Арди, для объяснения пьес которого и была изобретена Ригалем вся его теория, за несколько лет до нарождения классицистской трагедии, труппа Леконта решает использовать архаичные декорации Братства, решительно противоречившие всему тому оформлению, которое публика видела в течение тридцати лет на сцене Бургундского Отеля. Но это — бессмыслица, ибо, если бы эти декорации когда-либо и существовали, они успели бы истлеть за те тридцать лет, что они стояли без употребления в складах Бургундского Отеля. Но они не истлели; они просто не существовали, как мы пытались показать в течение всего предшествующего изложения. Теория Ригаля — миф, с которым пора расстаться, каким бы он ни казался изящным и складным. Расстаться для того, чтобы на развалинах этой фантастической теории построить новую, более отвечающую действительному положению вещей.

### **{****158}** 5

Чтобы установить правильную точку зрения на сценическое оформление Бургундского Отеля в первой трети XVII века, нужно обратить больше внимания, чем это делалось до сих пор, на взаимоотношения между выступавшими в Бургундском Отеле французскими и итальянскими актерами.

Известна колоссальная популярность, какой пользовались в это время во всех странах итальянские актеры. Во Франции их представления являлись излюбленным развлечением двора и знати. Они приезжали во Францию по специальному приглашению королей и принцев, которые завязывали по этому поводу настоящую дипломатическую переписку с итальянскими дворами[[124]](#footnote-125). Прибыв во Францию, итальянские актеры выступали первое время при дворе как в Париже, так и в иных резиденциях королей (Фонтенбло, Блуа и др.) Так обстояло в течение последней трети XVI века, когда с 1571 по 1588 год во Франции перебывало целых тринадцать итальянских трупп. Затем наступает одиннадцатилетний перерыв, в течение которого политическая обстановка была неблагоприятна для приглашения итальянских комедиантов. Но вот в 1599 году они снова появляются в Париже и теперь уже не ограничиваются выступлениями при дворе, а водворяются также в Бургундском Отеле. Публичные выступления их проходят с неменьшим успехом, чем придворные: 6 октября 1599 года «братья» вынуждены соорудить особые барьеры у входа в театр, чтобы предотвратить чрезмерный наплыв публики на спектакли итальянцев[[125]](#footnote-126). Такой успех должен был внушить итальянским актерам вкус к выступлениям в Бургундском Отеле. И действительно, мы видим, что почти ни одна из итальянских трупп, приезжавших в Париж с 1599 по 1624 год, не миновала Бургундского Отеля. Мы находим их здесь в 1599 – 1600, 1603 – 1604, 1608, 1612, 1613 – 1614, 1621 – 1622 годах. При этом надо полагать, что выступления в Бургундском Отеле заранее оговаривались ими перед приездом ко двору, ибо коронованные покровители не только не препятствовали их выступлениям в Бургундском Отеле, а наоборот — сами заранее снимали это помещение для их спектаклей[[126]](#footnote-127).

{159} Выступления в очередь с итальянцами оказывались невыгодными для французских актеров. И не только потому, что итальянские актеры играли лучше французских и обладали более свежим и разнообразным репертуаром, но главным образом потому, что итальянцы являлись носителями высокой технической культуры оформления спектакля и поражали французских зрителей красотой невиданных ими дотоле декораций и костюмов. По сравнению с итальянскими французские спектакли казались убогими и провинциальными. Отсюда — неизменное, в течение первого времени, падение сборов у французских актеров и необходимость для них ретироваться для поправления дел в провинцию. Отсюда же — явное, все более сильно проявляющееся стремление французских актеров подражать своим итальянским собратьям, перенимая отдельные особенности их техники.

Это влияние итальянских актеров на французских проявлялось в первую очередь в области чисто актерской работы. Французские актеры подпадают под сильнейшее влияние той commedia dell’arte, которая пользовалась в то время таким грандиозным успехом во Франции. Они перенимают у итальянцев целый ряд комических типов, которые перерабатывают на французский лад. Перенимают маски и костюмы commedia dell’arte и комические приемы. Почти все знаменитые в первой трети XVII века фарсовые актеры Бургундского Отеля дают более или менее удачную вариацию, а подчас и прямое подражание комическим типам commedia dell’arte. Мы находим здесь отзвуки типа Панталоне у знаменитого Готье-Гаргиля, Доктора — у Гильо Горжю и сеньора Бонифаса, Капитана — в доблестном капитане Фракассе и Матаморе; находим разновидности типа дзанни у знаменитого Тюрлюпена, выступавшего в костюме Бригеллы, и у менее известного Филиппена[[127]](#footnote-128). Сохранившиеся до нашего времени «прологи», произносившиеся популярным комиком Брюскамбилем, обнаруживают явное влияние репертуара итальянских комедиантов. Мы знали уже, что жанр фарса пользовался во французском театре начала XVII века наибольшей популярностью. Понятно, почему именно в этой области французские актеры пытаются конкурировать с итальянскими.

Но эти последние были не только комиками. Они исполняли также пьесы серьезного репертуара: трагедии, трагикомедии, пасторали, литературные комедии. И в этой области французы тоже подпадают под итальянское влияние. Правда, влияние это шло не только через посредство театра, но в большей степени через посредство кружков гуманистов, для которых Италия являлась законодательницей литературного {160} вкуса и поэтического новаторства. Но живая практика сценической интерпретации ренессансной драмы итальянскими актерами несомненно сыграла громадную роль в смысле усвоения ее французской сценой. В некоторых отношениях пример итальянских трупп оказался особенно заразительным. Так, с легкой руки итальянских актеров во Франции появляется модный жанр драматической пасторали, и придворные спектакли уже в XVI веке инсценируют ее по итальянскому образцу[[128]](#footnote-129). Из придворного театра пастораль переносится затем в публичный, и здесь Фонтени сочиняет пасторали для Братства Страстей, а Арди — для профессиональных актеров. Конечно, приемы постановки и оформление пасторалей были различны в публичном и придворном театрах. Последний к этому времени находится уже целиком под итальянским влиянием и отводит важное место работе декоратора-машиниста. В первом же эта сторона находится еще в зачаточном, рудиментарном состоянии.

Не удивительно, что двор и аристократия в начале XVII века редко бывают в Бургундском Отеле на спектаклях французских актеров. Исключение делается только для фарсов, в которых мастерство актерского исполнения не нуждалось в помощи художника-декоратора. Впрочем, и комические спектакли французских актеров короли предпочитают смотреть не в Бургундском Отеле, а у себя при дворе, куда актеры неоднократно вызываются. Так, в июне 1611 года они три дня подряд играют при дворе, а в апреле 1613 года король ежедневно смотрит у себя во дворце представления французских или итальянских актеров[[129]](#footnote-130). Некоторые актеры Бургундского Отеля привлекались для выступлений в придворных балетах, в которых танцевали король и придворные. Так, в знаменитом мелодраматическом балете «Освобождение Рено», представленном в Лувре 29 января 1617 года, известный актер Тюрлюпен вел балет демонов[[130]](#footnote-131). Выступая при дворе, французские актеры сталкивались с совершенно иными приемами постановки, чем те, к каким они привыкли в своем театре. Эти приемы напоминали приемы постановки их конкурентов, итальянских актеров, у которых зрелищная сторона спектакля {161} играла очень важную роль. Таким образом, стремление конкурировать с итальянскими актерами, с одной стороны, и подражать придворным спектаклям, с другой, побуждает актеров Бургундского Отеля к радикальному изменению своей постановочной техники. Это изменение должно было выразиться в усвоении итальянских писанных декораций, заменяющих однотонные занавески или ковры, украшавшие дотоле сцену Бургундского Отеля. Переход к писанным декорациям знаменовал внесение в спектакли французских актеров отсутствовавшей в них зрелищности и живописности, которая немедленно отразилась также на изменении репертуара и приемов актерского исполнения.

Уже Ригаль отметил резкий перелом в сценическом стиле Бургундского Отеля, происходящий в конце 20‑х годов XVII века и выражающийся в водворении на место старого грубого фарса новой, изысканно литературной драмы, отвечавшей вкусам парижских аристократических салопов. Такая драма потребовала иных приемов актерского исполнения, и ставший в это время во главе «королевской» труппы актер Бельроз занялся реформированием господствовавших здесь до него приемов актерской игры. Бельроз появился в королевской труппе гораздо раньше, чем думал Ригаль: уже в 1622 году он подписывает вместе с другими товарищами контракт с Братством[[131]](#footnote-132). В дальнейшие годы он быстро выдвигается, и около 1630 года становится директором «королевской» труппы, когда и проводит в жизнь свою реформу: насаждает пастораль и светскую комедию вместо фарса, переносит на сцену Бургундского Отеля изящную читку, изысканные манеры, картинные позы и жесты — словом, весь стиль «жеманных» салонов. С его легкой руки Бургундский Отель как бы перерождается. Светское общество перестает чураться этого театра, аристократические дамы находят возможным показываться на его спектаклях, и состав публики в Бургундском Отеле резко изменяется. Резкая грань между придворным и публичным театрами начинает стираться. Последний старается по мере сил и материальных возможностей подражать первому также и в отношении убранства сцены и зрительного зала, а для этого следовало подумать о капитальном ремонте театра. И действительно, в 1631 году актеры, почувствовав себя прочно водворенными в Бургундском Отеле, подают королю прошение о предоставлении им здания театра в полное и безвозмездное пользование, обязуясь со своей стороны «перестроить его на итальянский манер, придав ему большее изящество и удобство и приняв все необходимые меры к тому, чтобы порядочные люди могли приходить {162} сюда, не рискуя очутиться в слишком плохом обществе»[[132]](#footnote-133). Прошение это было отклонено, и перестройки театра, по-видимому, произведено не было[[133]](#footnote-134). Во всяком случае, характерно это упоминание театра «на итальянский манер», свидетельствующее об обновительных тенденциях труппы Бургундского Отеля, побуждавших ее ориентироваться на Италию как на общепризнанную законодательницу в области театральной архитектуры. При таких условиях естественно предположить также перестройку сцены Бургундского Отеля «на итальянский манер», ибо на прежней открытой сцене-эстраде этого театра кажется совершенно немыслимой установка перспективных декораций итальянского типа и пользование различными сценическими машинами, которые в это время начинают входить в обиход Бургундского Отеля. К сожалению, документы не сохранили нам никакого известия о подобной перестройке; это не мешает нам все же предполагать, что такая перестройка имела место, ибо в противном случае целый ряд сценических эффектов, упоминаемых у Маэло, оказался бы просто неосуществимым.

Таким образом, осев в Бургундском Отеле, «королевские» актеры решительно разрывают с традициями примитивного оформления спектаклей, свойственного бродячим труппам, и начинают отводить в своих спектаклях важное место чисто зрелищной стороне. Для этого им понадобилось сотрудничество художника-декоратора, который, возможно, имелся в труппе и раньше этого времени, но не играл такой важной роли, какая выпадала ему на долю в итальянском театре и в созданном по его образцу придворном французском театре. Этот последний уже с первой половины XVI века обслуживается почти исключительно итальянскими художниками, которых и следует считать главными проводниками итальянского влияния на французский придворный театр.

Уже в 1530 году мы находим в Амбуазе некоего «итальянского мастера Андрея» (maître André, italien), ведающего оформлением мистерий и моралите, поставленных по случаю въезда в этот город Элеоноры Австрийской, второй жены Франциска I. Четыре года спустя другой итальянский художник, Никколо из Модены, получает от Франциска I задание изготовить роскошные и причудливые костюмы для дворцовых {163} маскарадов[[134]](#footnote-135). В 1538 году будущий король Генрих II сочетается браком с итальянской принцессой Катериной Медичи, после чего сношения с Италией еще более усиливаются. В 1514 году Франциск I приглашает к себе на службу знаменитого итальянского архитектора и декоратора Себастиано Серлио (1480 – 1552), который выпускает здесь в 1545 году первое издание второй книги своего классического труда «Об архитектуре», а два года спустя Жан Мартин выпускает полный французский перевод всего труда Серлио, заключающего полное описание декорационной системы итальянского Ренессанса на основе разработанного учения о сценической перспективе[[135]](#footnote-136). Примечательно, что книга Серлио, трактующая о проблемах итальянской декорационной живописи, вышла первым изданием в Париже. Тем самым Франция сразу ознакомилась с самоновейшими достижениями итальянской сценической техники, а французские художники получили ценнейшее руководство по театрально-декорационному искусству. Книга Серлио возбудила во Франции громадный интерес к затронутым в ней вопросам. В ближайшие же годы здесь выходит ряд оригинальных сочинений по сценической перспективе[[136]](#footnote-137).

Вслед за теоретическим ознакомлением французов с постановочной техникой итальянского Ренессанса последовало практическое ознакомление, которое имело место в сентябре 1548 года в Лионе, когда в составе грандиозного празднества по случаю встречи короля Генриха II была представлена комедия Биббиены «Каландра» в специально оборудованном дворцовом зале. В этом спектакле французы впервые увидели итальянскую перспективную декорацию, изображавшую вид Флоренции с ее знаменитой Кампаниле, собором Санта Мария дель Фьоре, герцогским дворцом на Piazza della Signoria и т. д. Декорацию писал местный художник Nanuccio, родом итальянец[[137]](#footnote-138). Исполнителями были итальянские актеры, специально выписанные для этого случая из Италии.

По образцу этого спектакля устраиваются затем многочисленные как итальянские, так и французские придворные {164} спектакли, на которых представляются трагедии, комедии и пасторали, включаемые в состав роскошных дворцовых празднеств, обычными устроителями и распорядителями которых были итальянские художники, музыканты и балетмейстеры. При их непосредственном участии создается и законченный тип французского балетного спектакля, классическим образцом которого явилась «Цирцея», «комедийный балет королевы» («ballet comique de la Royne»), поставленный итальянцем Бальтазарини в декорациях работы французского художника Жака Патена (Patin) в 1581 году[[138]](#footnote-139). В этом спектакле сцена, снабженная перспективной декорацией типа Серлио, была охвачена спереди громадными лиственными арками, которые станут затем во Франции характерным мотивом пасторальной декорации, в каковой функции мы будем их неоднократно наблюдать на эскизах Маэло.

В 90‑х годах XVI века итальянский театр переживает полосу маньеризма, который знаменует разложение изжитого, завершившего свой полный круг ренессансного стиля. Центр тяжести переносится с большой драмы на вставные в нее интермедии, отвечающие жажде публики к эффектному, разнообразному зрелищу. В этих интермедиях публика получает комплекс разнообразнейших аттракционов: музыка, танец, полеты, выезды колесниц, оригинальные костюмы и сценические эффекты выгодно контрастируют со сдержанной строгостью и живописной статичностью ренессансной драмы. Потребность в разнообразии и изменчивости зрелищной стороны приводит к изобретению перемены декораций, которая впервые засвидетельствована в Италии в Мантуе в 1598 году при постановке пасторали Гуарини «Верный пастух» (постановщик — художник Вианини). Переход к подвижным декорациям постепенно изменяет всю систему инсценировки и приводит нас к новому стилю сценического оформления эпохи раннего барокко, первичной формой которого является так называемая сцена — telari, известная нам по описаниям в трактатах Никколо Саббатини и Иозефа Фуртенбаха[[139]](#footnote-140). В 1596 году мы встречаем уже эту сцену во Франции, в постановке пасторали Никола де Монтрейля «Аримена» в Нанте. Декорации к этому спектаклю изготовил {165} итальянец Руджери, соорудивший не трехгранные telari (как обычно в Италии), а пятигранные. В дальнейшие годы сцена — telari во Франции прививается и применяется во всех постановках так называемых мелодраматических балетов, требовавших перемены декораций и различных постановочных эффектов. Осуществление большинства этих спектаклей принадлежит итальянцу Томмазо Франчини, прибывшему во Францию около 1598 года и усердно насаждавшему здесь принципы барочного оформления, используя верхние и нижние машины и вводя моду на употребление фейерверков для постановочных эффектов. Непосредственным помощником Франчини по части фейерверков был француз Орас Морель (Morel), осуществивший многочисленные световые и огненные эффекты в балете «Приключение Танкреда в очарованном лесу» (1619) и затем, тринадцать лет спустя, самостоятельно осуществивший постановку четырех обстановочных балетов для платной публики в 1632 – 1633 годах[[140]](#footnote-141). Морель — первый видный художник-постановщик французского происхождения, прошедший, однако, школу у итальянца Франчини и воспринявший его изощренную барочную манеру оформления спектакля.

Таковы главнейшие этапы развития вещественного оформления спектакля во французском придворном театре, подводящие нас вплотную к интересующему нас моменту в истории публичного театра. Уже a priori можно было бы предположить, что опыт придворного театра не окажется бесплодным для Бургундского Отеля. Факты полностью подтверждают это наше предположение.

Из заключенного «королевскими» актерами в 1627 году контракта мы узнаем об опасениях, которые испытывали владельцы Бургундского Отеля в связи с применявшимися на сцене их театра огненными трюками. Опасения эти побуждают «братьев» включить в контракт особый пункт, согласно коему наниматели «отвечают за своего машиниста в случае, если он по собственной небрежности или по какой другой причине устроит пожар в каком-либо месте упомянутого Бургундского Отеля»[[141]](#footnote-142). Итак, «королевские» актеры имеют уже в это время «своего» машиниста или декоратора (feinteur), изощряющегося в каких-то пиротехнических эффектах, подобно Франчини и Морелю.

Кто такой этот «машинист»? Имя его известно. Это тот самый Жорж Бюффекен (Georges Buffequin), который закончил свою карьеру изготовлением декораций к знаменитой постановке «Мирам» в театре Ришелье. Сопоставим все известные {166} нам сведения о жизни и деятельности Бюффекена. Впервые его имя упоминается в 1627 году, когда Бюффекен фигурирует в качестве свидетеля на судебном процессе между актрисой Бургундского Отеля Марией Венье (Venier) и известным агентом Ришелье, палачом Лафемасом, который в юности служил в качестве актера в труппе Леконта. Бюффекен именуется в этом документе «машинистом и пиротехником актеров» («feinteur et artificieur des comédiens») и показывает, что служит в труппе Бургундского Отеля около двадцати лет[[142]](#footnote-143). Семь лет спустя мы снова встречаем его имя в Шутовской брошюре «Завещание Готье-Гаргиля», вышедшей из-под пера знаменитого фарсового актера Бургундского Отеля. Готье-Гаргиль, правда, не упоминает фамилии Бюффекена и фамильярно называет его «мастер Жорж, наш декоратор» («maître Georges, notre décorateur»); но идентичность «мастера Жоржа» и «Жоржа Бюффекена» несомненна: она подтверждается разысканной Бапстом в одном редком издании[[143]](#footnote-144) распиской Бюффекена в получении 300 ливров за декорирование театра в Отеле Ришелье. В этом документе, датированном 21 декабря 1635 года, идет речь о «господине Жорже» («monsieur Georges»), который расписался «Ж. Бюффекен». Таким образом, выясняется, что уже в 1635 году Бюффекен выполняет какие-то театрально-декорационные работы в театре Ришелье. В дальнейшем он, по-видимому, окончательно переходит на службу к кардиналу и принимает ближайшее участие в оборудовании роскошного театра Пале-Кардиналь (впоследствии — Пале-Рояль), торжественно открытого 14 января 1641 года трагикомедией «Мирам», принадлежавшей перу самого кардинала. Для этого спектакля Бюффекен пишет декорации и занавес.

Декорации Бюффекена к «Мирам» хорошо известны; они были гравированы Стефано Делла-Белла и часто воспроизводились[[144]](#footnote-145). Декорация изображает террасу королевского дворца в Гераклее, украшенную статуями, вазами, фонтанами и замыкаемую перспективным задником, открывающим вид на море, по которому плавают суда. Боковые рамы декорации, расположенные попарно, изображают перспективно сокращавшиеся, по мере удаления в глубину сцены, симметричные ряды портиков. В пьесе строго выдерживались правила «трех {167} единств», потому декорация не менялась, а только различно освещалась в каждом акте, давая совершенно точные указания зрителю на время действия (I действие — заход солнца, II действие — ночь с выглядывающей из-за туч луной, III действие — восход солнца, IV действие — полдень, V действие — приближение вечера). Не имея возможности пленять зрителя переменами декораций, Бюффекен подчеркивает зрелищную сторону спектакля введением в действие сценических машин, с помощью которых совершались полеты богов над сценой. Машины эти были оборудованы по последнему слову итальянской техники и были использованы 7 февраля того же года для постановки «Ballet de la Prospérité des armes de France», в котором декорации менялись по нескольку раз в течение каждого акта.

Через месяц после этого спектакля Бюффекен умирает во дворце кардинала (17 марта 1641 года), причем в сообщении о его смерти он именуется «живописец и пиротехник, инженер короля» («peintre et artificier, ingénieur du Roi»[[145]](#footnote-146)). Итак, «машинист», «пиротехник», «декоратор», «живописец», «инженер» — вот перечень наименований, которыми характеризуется работа Бюффекена. При всем кажущемся разнообразии титулы эти довольно ясно определяют круг обязанностей театрального декоратора XVII века. Особо подчеркиваем дважды упоминаемое звание «пиротехника», свидетельствующее, что мода на фейерверки из придворных празднеств перешла также в спектакли драматического театра. Рукопись Маэло подтвердит нам наличие этих фейерверков в постановочной практике Бургундского Отеля 1633 – 1634 годов.

Изложенная нами биография Бюффекена показала, что уже в первом десятилетии XVII века «королевские» актеры имели своего декоратора. Национальность последнего неизвестна, но, судя по фамилии «Buffequin», можно предположить, что он был итальянского происхождения, как, впрочем, и большинство французских декораторов этого времени. Наличие постоянного декоратора в труппе Леконта более какого-либо иного обстоятельства объясняет нам причину ее успеха и устойчивости в стенах Бургундского Отеля. Оказывается, что наши актеры раньше предположенного нами времени пытались конкурировать со своими итальянскими коллегами путем усвоения итальянских приемов оформления спектакля. Впрочем, будем осторожны с выводами, так как мы не имеем почти никаких сведений о работе Бюффекена в стенах Бургундского Отеля (кроме косвенного указания на его увлечение пиротехникой в контракте 1627 года). Но можно предположить, {168} что она была достаточно высока по качеству, раз сам кардинал Ришелье, имевший полную возможность выписывать итальянских мастеров, берет к себе Бюффекена на службу, поселяет в своем дворце и поручает ему такую ответственную работу, как оформление своего любимого детища — «Мирам». Трудно сказать, когда именно Бюффекен оставил службу в Бургундском Отеле и окончательно перешел к Ришелье. В 1634 году Готье-Гаргиль еще называет его «наш декоратор». Между тем как раз к этому времени относится составление рукописи Маэло, свидетельствующей о наличии в Бургундском Отеле другого декоратора. Как объяснить этот факт? Ригаль высказал предположение, что Маэло занимал в Бургундском Отеле должность машиниста, отделившуюся от должности декоратора. Но этому предположению противоречит вся практика театра XVII века, в том числе наиболее передового — итальянского театра, не знавшего подобной дифференциации. Кроме того, Маэло дает в своей рукописи подробные сведения именно о декорациях Бургундского Отеля. Другую точку зрения на тот же вопрос высказал Ланкастер. Он предположил, что Маэло был вторым декоратором Бургундского Отеля, ссылаясь на сообщение Шапюзо, что в 1674 году в Бургундском Отеле было два декоратора. Но это предположение мало вероятно, если учесть финансовые возможности «королевской» труппы, которая в 1633 году не получала еще никакой субсидии. Остается предположить, что Маэло был единственным декоратором-машинистом Бургундского Отеля, который иступил в должность в 1633 году вместо покинувшего в это время театр Бюффекена. Упоминание же последнего в «Завещании Готье-Гаргиля», вышедшем в 1634 году, вовсе не противоречит нашему предположению, так как «Завещание» могло быть сочинено раньше этого срока, когда Бюффекен еще состоял на службе в Бургундском Отеле[[146]](#footnote-147).

Личность Маэло продолжает оставаться абсолютно неизвестной, несмотря на самые усердные поиски в архивах. До сих пор не удалось найти ни одного упоминания о декораторе «королевской» труппы в 1633 – 1634 годах. Такой глубокий туман, покрывающий имя Маэло, не должен нас особенно удивлять, если даже о его предшественнике, работавшем у кардинала Ришелье, мы знаем так мало. Личность декоратора вообще мало интересовала парижскую публику XVII века. {169} Исключение делалось только для знаменитых итальянских мастеров, вроде Торелли или Вигарани, но и то потому лишь, что они работали в придворном театре и оформляли оперно-балетные спектакли, в которых зрелищная сторона имела несравненно большее значение, чем в спектаклях драматических. К тому же Маэло выступил в исключительно неудачную для театрального декоратора пору, когда под давлением классической поэтики театр начинал отказываться от зрелищности принося ее в жертву пресловутым «единствам». Маэло недолго пришлось поражать зрителей барочной пестротой и разнообразием своих декораций. Спустя несколько лет после его вступления в труппу Бургундского Отеля, его приемы работы стали уже казаться реакционными. Декоратору пришлось отступить перед победоносным натиском классической драмы, потребовавшей стандартных декораций дворца (palais a volonté) для трагедии, улицы или комнаты для комедии. Этим и объясняется глубокое забвение, покрывшее имя Маэло.

Итак от Маэло до нас не дошло ничего, кроме его рукописи и рисунков. Но этого, конечно, за глаза достаточно, чтобы составить себе ясное представление о его художественной индивидуальности. Как и следовало ожидать, преемник Бюффекена оказывается продолжателем его принципов. Он усваивает и развивает принципы итальянской барочной декорации, соответственным образом приспособляя ее к потребностям того репертуара, который исполнялся в Бургундском Отеле.

### 6

Влияние на декорации Маэло итальянской системы вещественного оформления спектакля отмечалось уже давно. Первый обратил на это внимание Манциус, указавший, что декорации Маэло в принципе сходны с декорациями XIX века, отличаясь от них только тем, что каждая часть декорации может обозначать другое место; общая же структура декораций Маэло подсказана приемами итальянского оформления. Эту совершенно правильную мысль Манциус высказал только в виде догадки, не потрудившись развить ее подробно. Семнадцать лет спустя мысль Манциуса была подхвачена Лансоном, развившим ее в своих лекциях, читанных в Колумбийском университете в Нью-Йорке и затем изданных отдельной книгой[[147]](#footnote-148). Аргументы Лансона были затем приняты {170} Ланкастером в его издании рукописи Маэло и повторены Лансоном в его рецензии на издание Ланкастера[[148]](#footnote-149).

Лансон заметил, что точка зрения Ригаля на декорации Маэло нуждается в пересмотре. Если можно продолжать думать вслед за Ригалем, что Братство Страстей передало актерам Бургундского Отеля свои декорации мистерий, то рисунки Маэло, говорит Лансон, не дают нам ясного представления об этих декорациях. Они представляют собой скорее попытку создания нового сценического оформления в итальянском духе, ибо подчинены законам линейной перспективы и проникнуты стремлением к концентрации и симметрии, навеянным театральными архитекторами итальянского Возрождения. И далее, развивая свою мысль, Лапсон предлагает сопоставить декорации Маэло с декорациями Серлио, которого Лансон считает характерным представителем итальянской перспективной декорации XVI – XVII веков.

Это сопоставление Маэло с Серлио обесценивает всю аргументацию Лансона. Декорации Серлио просто не сопоставимы с декорациями Маэло, так как сцена Серлио, как и сцена Возрождения, вообще не знает глубины и декорация ее является всего лишь нейтральным декоративным фоном для развертывающегося на просцениуме действия драмы. Декорации Серлио не обыгрываются актерами, которые играют не внутри декораций, а перед ними; все мизансцены ренессансной драмы планируются по горизонтальной линии, параллельной линии рампы (по нашему нынешнему обозначению): актеры движутся только справа налево и слева направо, они были как бы оживленными барельефами на фоне неподвижной сценической картины. Отсюда — характерная для ренессансного театра неясная локализация действия драмы. Место действия, изображенное на декорации, является нереальным, а «идеальным», то есть чисто условным (ср. «идеальный город» в Олимпийском театре Палладио). Отсюда наклонность к стандартизации декорации, приводящая к созданию трех знаменитых типических декораций Серлио. Эти декорации не нужны для актерского исполнения; в школьных спектаклях и у бродячих комедиантов они совсем отпадают; от этого страдает только зрелищная эффектность спектакля, но реальная сценическая сущность его не меняется, ибо мизансцены строятся независимо от декорации.

Достаточно самого поверхностного знакомства с декорациями Маэло, чтобы увидеть наличие в них совершенно иных стилистических принципов. Они не только не нейтральны по отношению к действию драмы, а наоборот — органически с {171} ним связаны и необходимы для актерской игры. Конечно, Маэло находится в зависимости от итальянской декорационной техники; но это техника не ренессансной, а барочной сцены. Не Серлио, а Саббатини или Фуртенбаха следует вспоминать, говоря о декорациях Маэло.

Отличительной особенностью барочного спектакля является установка на движение, разнообразие и изменение. Этой цели служат и перемены декораций («changements à vue», как их называли во Франции), происходящие на глазах у зрителя, и использование верхних машин, служащих для полетов богов и героев, и люки, с помощью которых осуществляются чудесные явления подземных существ, а также всякого рода превращения (например, людей в животных и камни и т. п.), и сценическое освещение, имеющее уже не прежний декоративно-статический характер постоянной иллюминации, а дающее возможность разнообразных световых эффектов, затребованных действием пьесы (восход и закат солнца, смена дня ночью и т. п.), и усиление динамичности актерской игры, в которой на первый план выдвигается элемент движения, развертывающегося теперь не только по просцениуму, но захватывающего всю глубину сцены. Сценическая картина теряет свою монотонную статичность; она включается в систему спектакля как некоего динамичного, изменчивого, развивающегося целого. Она пытается отразить движение самой драмы и подчиняется законам ее сюжетного развития. Зритель теперь не отделяет драмы и актерского исполнения от оформления; он ассоциирует первое со вторым и судит по второму о первом. Место действия, обозначенное декорацией, становится реальным; мизансцены применяются к декорациям и уточняются. Изменение стиля оформления влечет за собой изменение драматургической техники. Принцип «единства места», прокламированный теоретиками Возрождения в расчете на неподвижную и нейтральную декорацию, кажется театру барокко бессмысленным и ненужным ограничением. Появляется «неправильная», «романтическая» драма, обусловленная новой техникой барочной сцены. Такой именно драмой является трагикомедия Арди и его школы (Скюдери, Ротру, дю Рийе и др.), главенствующая в репертуаре Бургундского Отеля 1633 – 1634 годов и инсценируемая Маэло. Эта трагикомедия представляет, следовательно, не пережиток средневековой драмы, а новую стилистическую форму драмы эпохи раннего барокко. Ее успех обусловлен именно ее новаторски-барочным, а не пассеистски-средневековым характером. Черты же сходства этой барочной драмы с драмой позднего средневековья не должны нас смущать, ибо подобное явление можно наблюдать и в других областях {172} искусства барокко, отталкивавшегося от ренессансного классицизма и в процессе этого отталкивания вступавшего на пути, характерные для доренессансного искусства.

Характеризуя декорацию Маэло как барочную, я предвижу недоумение тех, которые привыкли отождествлять барочную декорацию XVII века с оперно-балетными декорациями Париджи, Торелли, Микетти, Бурначини, Поццо и других подобных мастеров[[149]](#footnote-150). Этот господствующий тип барочного оформления спектакля, закрепленный в сотнях гравюр, основан на принципе быстрых и частых смен сценических картин, каждая из которых построена правильно и симметрично, продолжая традицию ренессансного классицизма XVI века. Таким образом, контраст между романтическим стилем спектакля в целом и формальным классицизмом отдельной перспективной декорации является характерной особенностью этого основного типа барочного оформления, в котором присущее театру барокко стремление к зрелищной пестроте и разнообразию реализуется, так сказать, во временнóм, последовательном плане. Этот тип оформления характерен для придворного оперно-балетного театра, который при всей своей барочной пышности оказывается бессилен преодолеть характерную для театра эпохи Возрождения статичность.

Иной тип барочного оформления представлен на эскизах Маэло. Здесь присущее барочному спектаклю стремление к пестроте и разнообразию зрелища реализуется обычно не в плане временной последовательности, а в плане пространственной одновременности. Различные места, фигурирующие по ходу действия драмы, входят в состав декорации, как различные ее части, стороны, аспекты. Благодаря этому сценическая картина приобретает нарочитую асимметричность и пестроту, совмещая в себе контрастные элементы, придающие ей беспокойный, динамичный характер. Такая система барочного оформления сильнее преодолевает статичность театра Возрождения и открывает больший простор для динамики актерского действия, которое переносится от одной части декорации к другой, последовательно сосредоточивая на них внимание зрителя и обыгрывая их. Эта система оформления не исключает также принципа последовательной смены декораций, но только смена эта не является обязательной и постоянной. В общем эта система менее артистична, чем первая; она приносит интересы художника-декоратора в жертву интересам всего спектакля в {173} целом. С другой стороны, она более практически выгодна, так как требует меньшей затраты материала и средств на изготовление декорации. Понятно, почему мы встречаем ее исключительно в публичных частных театрах, обладавших меньшими ресурсами, чем театры придворные.

Такова система оформления, господствовавшая в начале 30‑х годов XVII века в Бургундском Отеле. Зафиксированная в рисунках и заметках Маэло, она и дала повод Ригалю к созданию его теории. Отвергая связь ее с мистериальным театром, мы можем, однако, сохранить для нее наименование «симультанная», как отмечающее характерную для этого типа барочного оформления конструктивную особенность. Заметим к тому же, что эта симультанная барочная декорация вовсе не является исключительной принадлежностью французского публичного театра. Мы находим ее также в Италии, что лишний раз опровергает точку зрения Ригаля, связывавшего ее исключительно с Бургундским Отелем. Факты, подтверждающие наличие этой декорации в итальянском театре, до сих пор не учитывались, когда речь шла о декорациях Маэло, ввиду чего полезно остановиться на них подробнее.

Речь идет о труппах итальянских комедиантов, разъезжавших по различным странам Европы в XVI – XVII веках и дававших публичные представления для платной публики. Главной отличительной особенностью этих комедиантов принято считать отсутствие в их пьесах твердого писанного текста, заменяемого актерской импровизацией. Исполняемые ими пьесы получили общее наименование «commedia dell’arte» — термин значительно более позднего происхождения[[150]](#footnote-151), и создающий иллюзию наличия единого жанра, какого на самом деле не существовало. Итальянские комедианты исполняли пьесы самых разнообразных жанров (трагедии, трагикомедии, комедии, пасторали, фарсы, комедии с музыкой и танцами), притом как пьесы с твердым литературным текстом, так и пьесы, в которых они импровизировали на основе заранее составленного сценария. До нашего времени дошло много образцов подобных сценариев. Большинство этих сценариев не издано и хранится в рукописных собраниях различных европейских библиотек и музеев[[151]](#footnote-152).

{174} Среди этих сборников сценариев особый интерес представляет сборник, составленный кардиналом — герцогом Maurizio di Savoia между 1621 и 1642 годами и хранящийся в библиотеке Корсини в Риме. К каждому из ста сценариев этого сборника приложен раскрашенный акварелью рисунок, изображающий основную сцену данной комедии. Рисунки сделаны бегло, схематично, наивно и лишены всяких живописных претензий. Это придает им особенную ценность для историка театра, который может в них видеть довольно достоверное свидетельство о представлениях итальянских комедиантов 20 – 30‑х годов XVII века. Ни один из историков театра не обращал доселе внимания на эти рисунки, кроме К. Миклашевского (C. Mic), который заговорил о них и воспроизвел пятнадцать рисунков во французском издании своей книги, но тоже не занялся их методическим изучением. Не имея возможности судить об этих рисунках в полном объеме, ввиду того что они не изданы, я вынужден довольствоваться тем немногим, что опубликовано Миклашевским, но и это немногое заключает в себе весьма любопытный материал.

Все рисунки сборника Корсини воспроизводят итальянскую перспективную декорацию XVII века, рассчитанную на сцену, имеющую два‑три плана. Эта декорация часто изображает улицу, окаймленную с обеих сторон сцены симметрично расположенными на каждом плане домами, составленными из двух сходящихся под тупым углом расписанных рам. В глубине сцены такая улица замыкается перспективным задником, но автор рисунков почти никогда его не изображает, так как он имеет чисто декоративную, а не сценическую функцию. Такая декорация служит для большинства пьес, называемых «комедиями» и развертывающих стандартную для так называемой commedia dell’arte интригу.

Обычно дома, расположенные по обеим сторонам улицы, — совершенно одинаковы по своему внешнему виду, что указывает на их нейтральное значение в действии пьесы. Однако встречаются и отступления. Так, в рисунке к комедии «Подмененные» (Mic, стр. 189) дома, расположенные на первом плане, разнородны по архитектуре, причем в левом имеется закрытая дверь, а в правом — нечто вроде ворот. В рисунке к трагикомедии «Знать» (Mic, стр. 193) в доме, находящемся на первом плане слева, имеется крылечко, приподнятое на несколько ступеней, а на крылечке стоит кресло, на котором сидит человек. В рисунке к комедии «Узники» (Mic, стр. 8) на первом плане слева имеется обычный дом с дверью и окном, а справа — тюрьма с решетчатым окном. В этом рисунке нарушена также обычная симметрия расположения боковых частей декорации, так {175} как за тюрьмой не изображен ряд домов, соответствующих домам левой стороны, но это может объясняться случайностью, так как автор рисунков далеко не всегда считает нужным выписывать все не имеющие действенного сценического значения части декорации. Гораздо яснее и бесспорнее нарушение симметрии в декорации к комедии «Сад» (Mic, стр. 94). Здесь сцена имеет три плана; елевой стороны видим три расположенных друг за другом дома, а с правой — на первом плане дом, а на втором и третьем планах — схематично изображенную стену сада, к которой прислонена лестница со скатывающимся с нее вниз человеком[[152]](#footnote-153). Тут декорация уже преодолевает обычную монотонную симметричность и имеет пестрый вид, несколько напоминающий декорации Маэло. Миклашевский замечает, что эта декорация мало характерна для итальянской комедии; согласимся с ним, сделав ударение на слове «комедия», которая действительно ограничивается в большинстве случаев традиционной декорацией улицы с симметрично расположенными по обеим сторонам домами. Иначе обстояло дело в трагедиях и трагикомедиях. Тут, в зависимости от требований сюжета, декорация могла приобретать необычайную барочную пестроту, в точности напоминая симультанные декорации Маэло. Такой случай имеем в рисунке к трагедии «Адраст» (Mic, стр. 92), выполненном необычайно схематично и путанно, так что значение некоторых частей трудно понять, не имея под рукой сценария. И все же в глубине сцены замечаем гору, перед ней — море, по которому плавают корабли, а на переднем плане слева — большое здание, напоминающее крепость. Трудно сказать, не имея под рукой текста сценария, какую именно сюжетную функцию несут на себе все эти части декорации. Ясно одно: по своему общему виду декорация нарочито асимметрична и пестра, как и некоторые декорации Маэло.

Сборник библиотеки Корсини стоит особняком среди других аналогичных памятников XVII века, в которых сценарии не сопровождаются иконографическим материалом. Потому о декорациях к фигурирующим в них пьесам приходится судить на основании текстов сценариев, которые дают сведения о декорациях в тех лишь случаях, когда последние отклоняются от стандартного типа. В этом случае сведения о декорациях включаются в списки «необходимых вещей» («robe nécessaire»), перечисляющие необходимую для спектакля бутафорию, некоторые необычные костюмы и всякого {176} рода сценические эффекты. Такие списки имеются во всех сборниках сценариев XVII века. Приведу наудачу два таких списка из сборника сценариев, опубликованного профессором А. Бартоли[[153]](#footnote-154). Вот список к комедии «Мнимый принц»: «Лес. Город. Тюрьма и дворец. Костюм колдуна. Две одежды рабов. Две красные шапочки. Зеркало, плащ и шляпа. Столик и принадлежности для приготовления яичницы» (Bartoli, стр. 189). А вот список к комедии «Несчастия Колафронио»: «Кошелек с деньгами. Костюм для переодевания дзанни колдуном. Рог. Камень для избиения дзанни. Оружие для сбиров. Декорация с тюрьмой» (Bartoli, стр. 260). По своему общему тону эти списки напоминают заметки Маэло, хотя и короче последних.

Миклашевский заметил, что commedia dell’arte «почти никогда не пользовалась переменой декораций, даже когда такие перемены вошли в правило, ибо усвоенная ею раз навсегда декорация города подходила к стилю ее представлений» (Mic, стр. 199). Это замечание верно, когда говоришь о публичных, а не придворных спектаклях; в последнем случае актеры применялись ко вкусам придворной публики, требовавшей зрелищного разнообразия. Итак, не соображения «стиля», а скорее соображения портативности и экономии руководили бродячими труппами. Но, избегая перемены декораций, актеры должны были прибегать к способу симультанного совмещения различных мест действия, требуемых сюжетом пьесы. Особенно часто это встречается в трагедиях и трагикомедиях. Так, для трагедии «Сумасшедшая принцесса» (из сборника Fl. Scala), следует «устроить сцену таким образом, чтобы можно было представлять на море и на земле, а посредине сцены поместить ворота крепости Феца»[[154]](#footnote-155). При этом действие происходит то на городских стенах, то около палатки, разбитой на берегу, то на кораблях, то на береговой скале. Правда, все эти места действия могут быть, кажется, совмещены в единой сценической картине. Сходное положение имеем в ряде сценариев сборника Бартоли. Так, в трагедии «Английская королева» на сцене фигурируют дом принцессы, сад перед домом, дворец королевы и тюрьма, в комедии «Мнимый принц» — улица, тюрьма, дворец и лес, в трагикомедии «Три салернских принца» — двор, улица, комната и лес, и т. д. При этом по ходу действия все эти места связаны друг с другом и должны быть показаны одновременно. В сценариях Бартоли и Локателли действие постоянно происходит попеременно на улице и в комнате. Для изображения внутренности комнаты употреблялся, по-видимому, {177} способ, который мы видим на рисунках Маэло, то есть комната показывается как бы с открытой террасы. По этому поводу любопытное предписание делает известный мантуанский актер и антрепренер Леоне де Сомми: «Вид комнаты, лишенной внешней стены, чего невозможно избежать, столь мало естествен, что, по моему мнению, этого приема не следует употреблять, и представление в таком месте не может считаться представлением на сцене. Чтобы избежать этих недочетов, можно открывать во внешней стене комнаты род террасы или балкона, с которого кто-либо может говорить»[[155]](#footnote-156). Правда, трактат де Сомми относится к значительно более ранней эпохе (вероятная дата его составления — 1565 г.), но упоминаемый им прием засвидетельствован в практике итальянского театра еще для 40‑х годов XVII века. Так, Миклашевский указывает на знаменитую постановку Торелли «Притворная сумасшедшая» («La finta pazza», Париж, 1645), в описании которой встречается следующее указание: «Ликомед… приказал отдернуть занавеску с террасы, сквозь которую увидели девушек, занятых своей работой»[[156]](#footnote-157). Такие же террасы с отдергивающимися занавесками встречаются на двенадцать лет раньше этой постановки в декорациях Маэло к спектаклям Бургундского Отеля.

Приведенные данные, думается, в достаточной мере подтверждают наше положение, что так называемая симультанная барочная декорация не является исключительной принадлежностью Бургундского Отеля. Она фигурирует в спектаклях итальянских комедиантов, которые прибегали к ней в тех случаях, когда им надо было изобразить протекание действия в нескольких местах. Эта декорация существует у них наряду с другой, более обычной, симметрично и монотонно построенной декорацией городской улицы (для комедии) или лесистой местности (для пасторали[[157]](#footnote-158)). Те и другие декорации построены по одному и тому же каноничному для итальянского театра перспективному принципу. В таких декорациях, по-видимому, играли итальянские труппы, выступавшие в Бургундском Отеле в первой трети XVII века. Приемы их оформления и были усвоены «королевской» труппой и зафиксированы на эскизах Маэло, которые являются, таким образом, попыткой усвоения французским театром итальянской барочной декорации.

### **{****178}** 7

В заключение нам остается дать хотя бы самое общее описание декораций Маэло, оставляя пока в стороне многочисленные и сложные вопросы, возникающие при попытке инсценировки в этих декорациях тех пьес, для которых они предназначены. Эти вопросы должны будут составить тему особого исследования, которое я надеюсь опубликовать в недалеком будущем. Пока еще ограничусь только описанием наличных декораций Маэло.

Всматриваясь в эскизы Маэло, замечаем, что его декорации рассчитаны на сцену, имеющую не более трех планов. На каждом из этих планов располагаются по бокам сцены попарно писанные рамы под тупым углом одна к другой с таким расчетом, что одна сторона их параллельна переднему краю сцены («линии рампы»), другая же обращена к середине сцены, но тоже видна зрителю. Это обычные для итальянского театра ширмы, подробное описание которых оставил нам Саббатини. Обычно Маэло помещает по бокам сцены только по две пары боковых рам, занимая ими первые два плана. Сзади декорация замыкается писанным задником, который может раздвигаться, открывая стоящий за ним другой задник, или же углубляя пространство сцены и показывая зрителю заранее подготовленную картину или группу, которая должна поразить его своей неожиданностью. Такой прием углубления сцены характерен для театра эпохи барокко и приводит в середине XVII века к тому чередованию передней и задней сцены, о котором рассказывает нам Фуртенбах. В тех случаях, когда по ходу действия не требуется указанного углубления сцены, а с другой стороны декорация не умещается на двух планах, Маэло использует все три плана для установки боковых декораций; впрочем, это бывает сравнительно редко.

Боковые декорации у Маэло почти никогда не меняются. Это дает ему возможность устанавливать их прочно на весь спектакль и прибегать довольно часто к использованию объемных частей — всякого рода пратикаблей, станков, лестниц и других пристановок, раскрашиваемых в тон тех писанных рам, к которым они являются дополнением. Такие объемные декорации находятся, однако, у Маэло в значительном меньшинстве[[158]](#footnote-159). Это видно хотя бы из того, что он каждый {179} раз считает необходимым отметить объемность той или иной части декорации, делая замечания вроде: «башня должна быть круглой, пусть будет писанной или круглой» (89)[[159]](#footnote-160); «с одной из сторон сцены домик отшельника, в который поднимаются и опускаются» (78), «нужен также фонтан, текущий в течение всей пасторали» (67) и т. п.

Такими объемными частями обычно являются лестницы для подъема на гору, ступеньки у домов и террас, гробницы, могилы, пирамиды, алтари, фонтаны с текущей водой, скалы, камни, гроты, пригорки, скамьи, тумбы, палатки, корабли и лодки, выезжающие на сцену, деревья, расположенные посреди сцены, балюстрады, отделяющие один участок сцены от другого и др. Объемные части декорации отличаются от писанных частей тем, что они теснее связаны с актерским действием и более обыгрываются актерами, чем последние. Они являются, так сказать, «театральными приборами», и характерно, что Маэло постоянно подчеркивает их игровое предназначение, упоминая, в каком направлении и смысле они обыгрываются актерами. Вот примеры: «нужна скала, у которой был бы обрыв, в который бросается пастух, и нужно сделать шум, когда он бросается» (66), «нужен красивый сад, снабженный балюстрадой и приподнятый на две ступеньки, так как в него поднимаются» (70), «нужен… корабль, снабженный мачтами и парусами, на котором появляется женщина, которая бросается в море» (73), «около двери трактира нужен род межевого столба, чтобы привязать к нему за кулак капитана с помощью веревки» (84), «с другой стороны сцены нужно сиденье в скале и род стола в скале, на котором пишут» (92), «нужны три пещеры, средняя запирается камнем» (97), «с другой стороны сцены сделать пустынное место, в котором отдыхает актер на слегка приподнятой лужайке, посреди леса» (106) и мн. др. Особо отметим дерево, стоящее посреди сцены, которая в принципе остается обычно пустой. Это дерево регулярно встречается почти во всех пасторалях и служит для вырезывания на нем какого-либо имени, для отрезывания от него ветки, для того чтобы на него взбираться, или для привязывания к нему пастуха (65, 66, 67, 71, 82, 85, 96, 105).

Объемные части декораций часто граничат с реквизитом и трудно от него отличимы. Общее у тех и других — {180} их утилитарное, конкретно сценическое предназначение. В списках реквизита Маэло нет ни одной вещи, не затребованной сюжетом пьесы и не обыгрываемой актерами. Пестрота списков Маэло объясняется барочной пестротой сюжета тех пьес (главным образом трагикомедий), которые ему приходилось оформлять. При этом как в декорациях, так и в реквизите Маэло почти всегда пользуется подделкой вещей и очень редко настоящими вещами. Чаще всего встречается вода, бьющая из фонтана, и настоящая зелень, которая, однако, иногда заменяется писанной (например, 65). Кроме того, в одном случае требуется «пять или шесть гроздей настоящего винограда», правда, только «в пору виноградного сезона» (94); в одном случае требуется даже «живой ягненок» (85). Гораздо чаще Маэло говорит нам о подделке предметов, и иногда даже объясняет, как именно осуществляется эта подделка. Так мы узнаем, что «с обеих сторон сцены нужно посадить виноградники типа бургундских, нарисованные на картоне и прорезанные насквозь» (94, см. рис. 4), что «большой грот, украшенный раковинами» делается «из картона» (104), что «солнце» изготовляется «из прозрачного карбункула» (103), и т. д.

Обратимся теперь к вопросу о построении сценической картины из отдельных частей. Уже Ригаль отметил склонность Маэло к симметричному расположению отдельных частей декорации. В подавляющем большинстве декорации Маэло состоят из пяти частей: по две с каждой боковой стороны и пятой, замыкающей сцену в глубине. Независимо от того, что изображают боковые рамы, они ставятся с таким расчетом, чтобы создать впечатление композиционного единства, подчиненного принципу сценической перспективы. По мере удаления в глубину сцены рамы сокращаются и на фоне замыкаются задником, конструктивно связанным с боковыми рамами второго плана, либо образуя с ними единое архитектурное целое, либо продолжая и живописно углубляя открываемый ими вид. В первом случае задник обычно изображает фасадную сцену, а боковые рамы второго плана — боковые стены какого-либо здания (дворца, храма, дома и т. п.). Во втором случае задник изображает вид городской улицы, сада, леса, грота или какого-либо иного ландшафта. Особенно интересен для нас задник второго типа, который Маэло иногда называет «перспективой» (perspective)[[160]](#footnote-161). Вопрос об изготовлении этого задника мало заботит Маэло. В своих заметках он очень лаконично указывает {181} на его наличие, говоря: «посреди сцены должна быть перспектива зданий или домов» (93), «посреди сцены перспектива, на которой должно быть два прохода между двумя домами» (102), или «посреди сцены должен быть род большого водного бассейна в перспективно написанном гроте» (87), — и то только в тех случаях, когда заметки не сопровождаются рисунками. В тех случаях, когда к заметке приложен рисунок, Маэло либо вовсе не упоминает о заднике в заметке, ограничиваясь его изображением на рисунке, либо, наоборот, описывает его в заметке, на рисунке же изображает только намеком.

Случаи первого рода имеем в рисунках к трагикомедиям Арди («Pandoste, 2-me journée» (72 а), «Cintie» (72 с) и «Cornélie» (74 с), в которых задник изображает перспективный вид улицы города с симметрично расположенными домами. Эти три эскиза свидетельствуют с абсолютной ясностью о подчинении декоративной системы Бургундского Отеля итальянскому принципу линейной перспективы. На каждом из этих рисунков видны боковые оси, которые расходятся к переднему фасаду сцены из перспективной точки горизонта и по которым располагаются в соответствующем перспективном сокращении боковые рамы декораций. Всматриваясь в эти рисунки, мы замечаем, что Маэло хорошо знаком с принципами перспективного письма декораций, как они очерчены, скажем, в знаменитом трактате Саббатини[[161]](#footnote-162). Правда, в двух из упомянутых эскизов боковые рамы первого плана разнородны и обозначают различные места действия, но эта симультанность боковых декораций не мешает им создавать единую сценическую картину, в которой строжайше выдержаны правила перспективной декорации.

Приведем теперь примеры случаев второго рода. Сюда относятся в первую очередь все фигурирующие у Маэло пасторальные декорации, для обозначения которых Маэло имеет готовую формулу: «il faut que le théâtre soit en pastorale», свидетельствующую о том, что для пасторальной декорации существовал твердо установленный стандарт[[162]](#footnote-163). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить все десять эскизов пасторальных декораций, фигурирующие у Маэло. Буквально во всех этих декорациях мы встречаем повторение одних и тех же мотивов: скалы, гроты, пещеры, деревья, зелень, фонтаны, иногда — храмы, алтари, гробницы. В пяти случаях фигурирует даже вышеупомянутое дерево посреди {182} сцены. Не менее стандартен и задник. Только в трех эскизах он обозначен на рисунке, изображая в одном случае скалу с пещерами (76), в другом — храм (84), в третьем — заколдованный замок (90). Во всех остальных случаях Маэло изображает задник совершенно схематично, помещая в глубине сцены три лиственные арки, которые являются намеком на некий стандартный декоративный фон. В заметках, приложенных к этим эскизам, Маэло либо совсем не описывает задника, либо бегло указывает на наличие этих лиственных арок («arcades de verdure» 70; «porticles», 87), и только в заметке к пасторали «L’heureuse inconstance» (97) замечает более определенно: «посреди сцены мирт, посаженный вблизи перспективы трех пасторальных арок» («la perspective des trois porties de pastorale»). Генеалогия этих лиственных арок нам уже известна; мы знаем, что они (как, впрочем, и вся пасторальная декорация) унаследованы Бургундским Отелем от придворных спектаклей (см. выше).

Эти лиственные арки представляют, следовательно, намек на перспективный задник пейзажного типа, и в таковой функции встречаются не только в пасторалях, но и в некоторых трагикомедиях. Так, в заметке к трагикомедии Ротру «Les occasions perdues» (66) Маэло пишет: «Посреди сцены должен быть дворец в саду, в каковом доме было бы два решетчатых окна и две лестницы, на которых беседуют любовники». На рисунке же изображены по обеим сторонам сцены стены дома с окнами, между ними на заднем плане две лестницы (пратикабли), а за лестницами — неизменные лиственные арки, пустые внутри. Очевидно, лиственные арки намекают на сад, который Маэло считает излишним изображать на эскизе, так как имеет в запасе соответствующий пейзажный задник. Аналогичный характер имеют эскизы к трагикомедиям Ротру «L’heureuse constance» (85) и «Ciliane» (87 – 88), где те же лиственные арки заменяют на эскизах подробно описанные в заметках пейзажные перспективные задники.

Только в двух случаях Маэло отступает от указанного принципа и считает нужным не только описать в заметках, но и показать на рисунке упомянутые перспективные задники. Причиной тому является оригинальность и необычность декораций, которые изображают не условные, фантастические, а совершенно определенные, реальные виды. Таковы декорации к пьесам дю Рийе «Lisandre et Calisti» (67) и «Les vendanges de Surîne» (94). В первом случае декорация изображает тюрьму Le petit châtelet на улице Saint Jacques, причем сквозь ворота тюрьмы открывается перспективный вид на уголок старого Парижа, во втором случае на сцене фигурирует местечко Surîne и расположенный над ним холм {183} Le Tertre с женским монастырем L’Hermitage[[163]](#footnote-164). Реалистические декорации были большой новинкой на сцене французского публичного театра (в придворных спектаклях они встречались давно, со времени постановки «Каландры» в Лионе в 1548 году). Маэло приходилось их создавать заново, ввиду чего он и счел нужным набросать их эскизы. Кроме этих двух декораций, запечатленных на эскизах Маэло, его заметки содержат еще несколько сведений о реалистических декорациях. Так, в пьесе «La Place Royale» декорация изображает вид парижской Place Royale с францисканским монастырем (Les Minimes) в отдалении (95), в пьесе «Filandre» декорация изображает Сену (99), а в пьесе «La Foire Saint-Germain» — знаменитую Сен-Жерменскую ярмарку (100). Таким образом, можно утверждать, что Маэло первый изобразил на своих декорациях виды старого Парижа и, следовательно, на двенадцать лет опередил Торелли, которому до сих пор приписывалось это нововведение[[164]](#footnote-165).

Мы рассмотрели все представленные у Маэло типы декораций с перспективными задниками. Эти декорации, бесспорно, самые «передовые», самые близкие к итальянской постановочной технике. Но они не являются господствующими у Маэло. Общее количество их — двадцать семь (из 71), причем наибольший процент их падает на пасторали (8 из 12), затем на комедии (6 из 13) и, наконец, на трагикомедии (13 из 44). В остальных сорока четырех декорациях задник не перспективный, а изображает фасадную стену какого-либо здания, чаще всего — дворца, снабженного арками или порталами и украшенного колоннами, статуями, термами, фризами, балюстрадами «и прочей живописью» («et autre peinture»), как замечает Маэло в одной заметке (95), ясно подчеркивая писанный характер и этой группы задников.

Неперспективные задники Маэло можно разбить на две большие группы: 1) задники, устанавливаемые сразу на весь спектакль и 2) задники, меняющиеся по ходу действия пьесы. Задники первой группы иногда имеют нечто вроде крылечка, на которое ведут две‑три ступеньки; наличие такой объемной пристановки само по себе обусловливает неподвижность задника. Однако число таких дворцов и храмов со ступеньками сравнительно невелико (общее количество — 8[[165]](#footnote-166)); чаще встречаются писанные фасады без всяких объемных пристановок. {184} Особое место занимают задники к пьесам «La force du destin» Баро (84) и «Hercule» Ротру (103), изображающие открытые комнаты (salle á jour), окаймленные балюстрадами наподобие террас или балконов вроде тех, которые рекомендовал устраивать де Сомми (см. выше).

Более оригинальны задники, меняющиеся в течение спектакля. Обычно такая перемена имеет целью углубление сцены, открывающее скрытое за задником помещение с заранее подготовленной сложной мизансценой, которая не может быть осуществлена на глазах у зрителя. Таким способом неожиданно показывают зрителю гробницы или склепы (73, 77, 78, 79, 82, 91), спальни (74, 80), костры (72), заколдованные замки (90), ад (83), внутренность храма (86, 106). Иногда открывается не весь задник, а только часть его, причем в отверстие зритель видит внутренность того самого помещения, фасадная стена которого изображалась задником. Именно так обычно показывают спальни (74, 80). Подобный же случай имеем в декорации к пьесе «La prise de Marcilly» Auvray (81), когда в заднике, изображающем крепость, открывается небольшой каземат — по-видимому, для того, чтобы показать героиню, находящуюся внутри крепости (как указал Ланкастер). Однако не всегда задник, раздвигаясь, показывает внутренность того же здания, фасад которого изображен на заднике. Иногда эта прикрывающая заднюю сцену завеса имеет совсем иной характер. Так, в «Lisandre et Caliste» вид тюрьмы на улице Saint Jacques прикрывается завесой, изображающей фасад дворца (67 – 68), а в «Sylvie» заколдованный замок, появляющийся только в пятом акте, закрыт до этого, вероятно, видом горной цепи.

Самым примитивным способом перемены заднего фона является отдергивание и задергивание занавески, прикрывающей заднюю сцену. Такой случай имеем в трагикомедии «L’inceste supposé» Арди, заметка к которой гласит: «Посреди сцены должен быть склеп (une chambre funébre), на одной из сторон которого находится пирамида, утыканная свечами и снабженная сверху сердцем, и все это затянуто черной материей со слезами». Наивный символизм и примитивизм такой декорации действительно имеет средневековый характер, как и самое обыкновение пользоваться занавесками для прикрывания чего-либо, что должно быть до поры до времени скрыто от взора зрителей[[166]](#footnote-167).

Подобные занавески фигурируют у Маэло не только на заднем плане, но также и по бокам сцены, где они служат {185} для прикрывания внутренности открытой комнаты, изображаемой согласно тому же изложенному выше рецепту Де Сомми. Такие комнаты встречаются на рисунках Маэло тринадцать раз, притом всегда с правой стороны сцены (в том числе — 10 раз на первом плане и 3 раза на втором плане). Правда, только в четырех случаях (73, 74, 75, 78) мы находим на этих комнатах занавески, но это не так уж существенно. Гораздо важнее самое устройство этих комнат, значительно отличающееся от обычной структуры боковых декораций Маэло. Комнаты эти бывают построены как маленькие intérieur’ы и снабжены мебелью, картинами и другим реквизитом, обычно отсутствующим на сцене XVII века. Тут декорации Маэло действительно сильно отличаются от практики итальянских декораторов, у которых подобные комнаты встречаются только в глубине сцены, а не на первом плане сбоку, как у Маэло.

Не менее оригинален Маэло также в изображении моря. В отличие от итальянского театра, в котором море фигурирует обычно в глубине сцены, Маэло помещает его почти всегда на первом плане, слева (5 раз) или справа (2 раза), на фоне скалистого берега[[167]](#footnote-168). На этом море всегда видится корабль или лодка, нужные по ходу действия. В своих заметках Маэло различает «mer basse» («мелкое море») и «mer haute» («глубокое, открытое море»), причем для второго даже дает точное указание его высоты — 2 фута 8 дюймов (80). Из трактата Саббатини нам хорошо известны те технические приемы, которые применялись на итальянской сцене для изображения моря и плавающих по нему кораблей[[168]](#footnote-169). Но все эти приемы кажутся неприменимыми на первом плане сцены, ввиду чего приходится признать, что способы технического осуществления этого эффекта у Маэло неясны.

Гораздо менее оригинален Маэло в области использования верхних машин, служащих для полета над сценой и спуска с неба на землю различных сверхъестественных существ. Такие эффекты, необычайно распространенные в итальянском барочном театре, встречаются у Маэло сравнительно редко и не выходят за пределы довольно примитивных полетов Ночи или Авроры в «колеснице, влекомой конями» (66, 84) и появлений в воздухе Амура (76) или Изиды, которая «находится в туче» (106). Характерно, что все эти воздушные «машины» встречаются в пасторалях, которые представляли наиболее передовой жанр, целиком зависящий от итальянской постановочной техники. Из пасторали использование {186} верхних машин переносится затем в мифологическую трагедию и трагикомедию, которые принято заканчивать оперными апофеозами; так, в пятом акте трагедии Ротру «Умирающий Геракл», по словам Маэло, «гремит гром, после чего открывается небо, и Геракл спускается с неба на землю в облаке. Небо должно быть наполнено 12 знаками (очевидно, зодиака. — *С. М*.) и облаками и 12 ветрами, горящими звездами, солнцем из прозрачного карбункула и другими украшениями по желанию машиниста» (103). Эта формула «по желанию машиниста» («à la fantaisie du feinteur») повторяется особенно часто в последних заметках Маэло, лишенных рисунков. В другой мифологической драме «Les travaux d’Ulysse» Дюрваля рекомендуется соорудить в глубине сцены «ад, в котором были бы видны адские муки, а над адом — небо Аполлона, а над небом Аполлона — небо Юпитера» (83). Все эти эффекты весьма примитивны по сравнению с итальянским театром. Редкость их у Маэло свидетельствует о недостаточном техническом оборудовании сцены Бургундского Отеля, которое особенно остро ощущалось аристократической публикой, привыкшей к сложной машинерии придворных спектаклей.

Гораздо чаще встречаются у Маэло световые и огненные эффекты. Неоднократно упоминаются костры (72, 74), пламя (72, 76, 83, 91), горящие звезды (103), молния (76, 91), фейерверки и ракеты (76, 79, 81, 83, 91). Вкус к этим эффектам получен Маэло от его предшественника Бюффекена, который, как мы уже указывали, ввел их в обращение в Бургундском Отеле (см. выше).

К числу световых эффектов относится также затемнение сцены, служащее для изображения ночи. Техника этого изображения была, очевидно, слишком сложна для Бургундского Отеля, так как Маэло изображает далеко не все «ночи». Согласно произведенному нами подсчету, в дошедших до нас сорока шести пьесах, упоминаемых у Маэло, ночь требуется по тексту тридцать раз, у Маэло же она встречается всего четырнадцать раз; иначе говоря, Маэло удовлетворяет требованиям драматургов в этом отношении меньше, чем на 50 процентов. В остальных же двадцати пяти упомянутых у Маэло и не дошедших до нас пьесах ночь встречается только три раза. Вглядываясь пристальнее в собранные нами статистические данные, наталкиваемся на следующее удивительное явление: в инсценированных Маэло пятнадцати пьесах Арди ночь не упоминается ни разу; из этих пятнадцати пьес до нас дошло только три, и в двух из этих трех пьес ночь по ходу действия пьесы требуется. Точно так же не упоминает Маэло об изображении ночи в трагедии Теофиля «Пирам и Фисба», в которой она по тексту встречается {187} целых три раза. В трех пьесах Mairet ночь требуется по ходу действия три раза, у Маэло же она встречается только один раз. Такое сокращение числа «ночей» наблюдается у Маэло неоднократно: по тексту — три ночи, у Маэло — две (79 – 80), или же по тексту — две ночи, у Маэло — одна (67 – 68). В заметке к пьесе «Clitophon» Du Rjer Маэло пишет «il se fait une nuit, si l’on veut» (86); между тем по тексту здесь требуются целых две ночи. Все эти цифры ставят нас перед маленькой постановочной проблемой, которая уже привлекала к себе внимание научной критики. В недавно разысканном и опубликованном Эмилем Руа памфлета Арди[[169]](#footnote-170), этот знаменитый драматург замечает, что «ночи способны затмить красоту сцены». Ланкастер разъяснил, что замечание это направлено против юного соперника Арди Du Rjer, который ввел обыкновение изображать ночь на сцене, воспользовавшись инициативой Mairet, у которого она впервые фигурировала в его пасторали «Sylvie», поставленной в 1626 – 1627 годах (следовательно, на год раньше представления первой пьесы Du Rjer «Aritophile»). Характерно, что впервые изображение ночи встречается все в той же пасторали, то есть наиболее передовом и итальянизированном из всех жанров французского драматического театра, причем затемнение сцены обычно сочетается с образным изображением наступления ночи или утра с помощью появления в воздухе соответствующей богини (см. выше). Корни такого изображения ночи следует искать в придворном театре, и во Франции оно впервые встречается в знаменитой постановке «Каландры» в Лионе[[170]](#footnote-171).

Итак, мы имеем здесь еще один образчик придворно-итальянского влияния на постановочную технику французского публичного театра, что и объясняет нам неравномерное распределение «ночей» по пьесам различных драматургов. Пьесы Арди и Теофиля, как самые старые из упоминаемых у Маэло, были поставлены в ту пору, когда Бургундский Отель сохранял еще относительную независимость от придворно-итальянского влияния. Отсюда — больший примитивизм постановочной техники, обходящейся без изображения «ночи». Возобновляя эти пьесы, Маэло не считает нужным отступать от закрепленной для них постановочной традиции, поддержанной вкусами самих авторов, которые, как мы только что видели, считали затемнение сцены приемом малохудожественным.

{188} Мы остановились на всех важнейших деталях, характерных для декораций Маэло. Отметим теперь некоторые общие их черты. Если внимательно всмотреться во все сорок девять эскизов Маэло, то бросится в глаза одна любопытная их особенность; наличие сходных, подчас — абсолютно тождественных элементов, повторяющихся в декорациях для различных пьес одного и того же жанра. Мы уже отмечали, например, стандартность пасторальных декораций, эскизы которых прямо-таки утомительно однообразны. Причиной тому является, конечно, сходство сюжетов и отдельных сценических ситуации в различных пасторалях, допускающее унификацию и шаблонизацию декораций. В несколько меньшей степени это относится также и к пьесам другого, еще более распространенного жанра — трагикомедии. Большее богатство и разнообразие содержания этих пьес вызывает и большую пестроту декораций, которые, правда, состоят сплошь и рядом из сходных элементов, но дают их в более разнообразных комбинациях. Нам важно, однако, подчеркнуть не столько это разнообразие, сколько повторение сходных элементов. Это повторение распространяется как на задники, так и на боковые рамы. В качестве примера можно указать на декорации к пьесам «Le trompeur puni» Скюдери (68 в) и «L’heureuse Constance» Ротру (84 с), в которых совпадают боковые рамы левой стороны, давая на первом плане — дворец с большим порталом, а на втором плане — деревенский домик, окруженный деревьями. Точно так же декорации к «L’heureuse Constance» (84 с) и «Céliane» Ротру (88 а) имеют на первом плане справа совершенно идентичные комнаты с арками и балюстрадами; в декорациях к «Cintie» (72 с) и «Cornélie» (74 с) совпадают как перспективные задники, изображающие улицу города, так и боковые рамы второго плана, изображающие дома с кариатидами, и т. д. Все это свидетельствует о наличии в складах Бургундского Отеля некоторого количества заранее заготовленных декораций (или — частей декораций), которые используются в различных комбинациях и с различными видоизменениями для инсценировки сходных по содержанию и по сюжетным ситуациям пьес. Декорации эти различны для пьес различных жанров; составив перечень их повторяющихся частей, мы можем восстановить инвентарь декоративного склада Бургундского Отеля в 1633 – 1634 годы и распределить этот инвентарь по жанрам, уяснив постановочные шаблоны этих жанров, соответствующие шаблонам их драматургического построения. Мы узнаем, таким образом, что в пасторальной декорации задник может изображать либо перспективу лесистой местности, либо дворец или храм, а боковые рамы изображают скалы с пещерами, сады, леса, гроты с фонтанами, развалины или храмы; что {189} в декорации комедии задник изображает либо перспективный вид города, либо дворец, а боковые рамы — дома, лавки, сады, виноградники, гроты с фонтанами, комнаты; что в декорации трагикомедии задник может изображать либо перспективный вид города или пейзажа, либо дворец, храм, склеп, тюрьму, крепость, комнату, а боковые рамы — дворец, дом, тюрьму, деревенский домик или харчевню, хижину отшельника, лавку, башню, комнату, лес, сад, храм, грот, палатку, развалины, скалы. При более детальной проработке этих списков мы уясним как тематику отдельных жанров, так и вытекающий из нее стиль инсценировки их и актерского исполнения.

Присматриваясь далее к построению сценической картины из отдельных частей декораций с учетом их сюжетной и действенно сценической функции, мы различаем в декорациях Маэло несколько типов в зависимости от того, имеет ли сценическая картина только живописное или также сюжетное единство и цельность, является ли она симметричной или асимметричной, построена ли она по симультанному принципу или этот принцип не имеет в ней места. Не имея возможности входить в детальное обсуждение этой классификации, я позволю себе привести ее предварительную наметку.

Все декорации Маэло могут быть разбиты на пять типов:

I тип: декорация — единая картина с перспективным задником. Общее число — 14. По жанрам: пасторалей — 8, комедий — 5, трагикомедий — 1.

II тип: декорация — единая картина с неперспективным задником. Общее число — 14. По жанрам: пасторалей — 4, комедий — 4, трагикомедий — 6.

III тип: декорация не имеет сюжетного единства; боковые части ее симультанны, но задник перспективный. Общее число — 12. По жанрам: комедий — 2, трагикомедий — 10.

IV тип: то же, что в третьем типе, но задник неперспективный. Общее число — 16. По жанрам: комедий — 2, трагикомедий — 14.

V тип: декорация симультанна, пестра и асимметрична. Общее число — 15. По жанрам: трагикомедий — 13, трагедий — 2.

Из этой сводки можно сделать следующие выводы:

1) самый «правильный» жанр — пастораль; она инсценируется в итальянской перспективной декорации обычного типа, известной нам по придворным спектаклям;

2) самый «неправильный» жанр — трагикомедия; она инсценируется в симультанной барочной декорации, пестрота и зрелищное разнообразие которой подчас нарушает даже закон симметричного расположения боковых частей, характерный для итальянского театра XVII века;

{190} 3) комедия и трагедия — жанры недостаточно установившиеся по своей драматургической структуре — не имеют и самостоятельных приемов вещественного оформления. Первая примыкает по своему оформлению то к пасторали, то к трагикомедии; вторая еще целиком подчинена постановочной технике трагикомедии, от которой она почти не отличима;

4) Маэло не имеет единого стиля вещественного оформления спектакля; он колеблется между двумя различными типами барочной декорации, примыкая то к одному, то к другому, в зависимости от характера инсценируемых им пьес;

5) склонность Маэло работать согласно принципам итальянского театра реализуется не столько в плане усвоения основной тенденции барочного театра к движению и смене сценических картин, сколько в плане усвоения формального классицизма построения отдельной сценической картины. Самые «передовые» декорации Маэло обнаруживают стремление к насаждению на французской сцене классического стиля оформления, что весьма знаменательно, если сопоставить эту тенденцию с аналогичной тенденцией в области драматургии. Это хорошо объясняет нам кратковременность существования на французской сцене декорации того типа, который мы встречаем у Маэло. Спустя какие-нибудь десять лет во Франции победило классицистское течение в области драматургии; это течение нашло надежную опору в вещественном оформлении спектакля, проникнутом теми же классицистскими тенденциями и не построенном на принципе перемены декораций, характерном для оперного театра. Красноречивым примером того идеала, который привносился Маэло и который оказался адекватным устремлениям классицистов, является описанная выше декорация Бюффекена к «Мирам». К таким декорациям пришел бы и Бургундский Отель, если бы не водворение на сцене зрителей, которое упростило, а временами почти аннулировало декоративно-живописную сторону спектакля. Это обстоятельство снова увело французский драматический театр от усвоенной им итальянской постановочной техники.

*1929*

## **{****191}** Творчество Мольера

### 1

Среди величайших драматургов мирового театра, оставивших наиболее ценное художественное наследство, имя французского комедиографа Мольера является одним из самых значительных. Как и Шекспир, он оказал огромное влияние на развитие мировой литературы и мирового театра нового времени. Величие Мольера обусловлено не только художественным совершенством произведений этого замечательного драматурга, но прежде всего колоссальным прогрессивным содержанием его творчества, насыщенного идеями гуманизма и преодолевающего узость и ограниченность как дворянской, так и буржуазной идеологии его времени.

Подлинный гуманист, связанный многими нитями с литературой и искусством Возрождения, Мольер был продолжателем культурных традиций этой эпохи, которую Ф. Энгельс характеризует как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»[[171]](#footnote-172). Большой и «прямой человек» (по выражению Гете), Мольер был наделен тем жизнерадостным свободомыслием, подготовившим материализм XVIII века, которое Энгельс считал характерным для мыслителей и художников романских народов XVI – XVII веков[[172]](#footnote-173).

«Жизнерадостное свободомыслие» Мольера, связывающее его с такими прогрессивными писателями Франции XVI – XVII веков, как Рабле, Монтень, Шаррон, Ренье, Скаррон, Лафонтен, имело глубокие народные корни.

Оно было вызвано у Мольера верой в лучшие качества человека и в законность инстинктов, влекущих его не к злу, {192} как учили церковники, а к добру; оно требовало освобождения человека от всякого насилия и провозглашало господство человеческого разума. Это «жизнерадостное свободомыслие» утверждало, что лучшей и наиболее надежной наставницей человека является природа, оно выдвигало принципы справедливости, человечности, здравого смысла и естественности чувств, весьма далекие от практики собственнических классов и присущие только угнетенным народным массам.

Мольер создавал произведения, имевшие успех главным образом у народного, демократического зрителя и вызывавшие враждебную реакцию со стороны высших слоев тогдашнего французского общества. Связь с народом, умение захватить народного зрителя остались навсегда характернейшими особенностями мольеровских комедий, которые до сих пор занимают одно из первых мест в мировом репертуаре.

Но общедоступность комедий Мольера достигается вовсе не за счет снижения их идейной глубины. Напротив, комедии Мольера являют редкостное сочетание веселья, жизнерадостности, сочного народного юмора с большой глубиной, с философской насыщенностью, с утверждением в них наиболее прогрессивных идей его эпохи. В этом отношении комедии Мольера являются до сих пор образцом того, как нужно строить произведения комического жанра.

Все эти особенности комедий Мольера объясняют нам причину того огромного внимания и интереса, которые искони проявляли к творчеству Мольера наша страна, наш народ. Характерной особенностью русского театра всегда являлась высокая идейность, глубокая связь с народом, гуманизм, служение гражданским идеалам. Именно потому так и влекло русских драматургов и актеров к творчеству Мольера.

Советский театр продолжил и углубил традицию русского театра в подходе к творчеству Мольера. В советском театре количество постановок пьес Мольера значительно возросло по сравнению с дореволюционным временем. Наряду с Шекспиром, Лопе де Вега, Бомарше и Гольдони Мольер стал любимым драматургом советского читателя и советского зрителя. И если в последние годы комедии Мольера реже ставились на сценах наших театров, то явление это носит чисто временный, случайный характер.

### 2

Мольер жил и творил во Франции в царствование короля Людовика XIV. Это было время, когда Франция, «образцовая страна единообразной сословной монархии со времени {193} Ренессанса»[[173]](#footnote-174), как определял ее Энгельс, превратилась в могущественное государство, игравшее роль гегемона в области международных отношений. Государство это являлось наиболее классическим образцом абсолютной монархии, по которому старались равняться монархи различных европейских стран.

Абсолютная монархия была ярко выраженным типом дворянского сословного государства, в котором политическая власть была организована в форме замаскированной диктатуры верхушки землевладельческого дворянства. Поскольку эта диктатура осуществлялась в условиях роста капиталистических отношений, абсолютная монархия содействовала развитию торговли и мануфактурной промышленности, предоставляя монополии и привилегии купцам и мануфактуристам, устанавливая запретительные пошлины на иностранные товары, организуя заморские торговые компании. Но, содействуя экономическому укреплению буржуазии, абсолютная монархия обуздывала все попытки ее политического самоопределения и стремилась держать буржуазию в полном повиновении.

Роль буржуазии в экономической и политической жизни Франции XVII века была весьма значительной. Буржуазия являлась во Франции основным источником, из которого монархия черпала кадры своих чиновников, продавая за деньги большую часть должностей. Чиновничья буржуазия была очень влиятельной в стране, в особенности ее верхушка, заседавшая в парижском парламенте (верховном суде) и имевшая право делать королю «ремонстрации» по поводу издаваемых им указов. Кроме того, буржуазия откупала у правительства право взимать налоги с населения, наживая на этих откупах гигантские состояния. Уже в XVII веке французская буржуазия была ростовщиком, связанным со всей системой управления абсолютной монархии. По мере укрепления буржуазии слабело, естественно, дворянство, которое вело паразитическое существование на свою феодальную ренту. И все же дворянство в это время оставалось господствующим сословием, цеплявшимся за королевскую власть, которая давала ему гарантию сохранения его привилегий.

Противоречия между дворянством и буржуазией, то есть между двумя эксплуататорскими классами, существование которых было необходимо для господства абсолютной монархии, заставляли последнюю прибегать к характерной для данного строя тактике лавирования между обоими классами. Об этой тактике писал Энгельс: «Королевская {194} власть в своей борьбе с дворянством пользовалась буржуазией, чтобы сдерживать одно сословие с помощью другого»[[174]](#footnote-175). В другом месте Энгельс говорит о том, что абсолютная монархия XVII века «держит в равновесии дворянство и буржуазию друг против друга», и «государственная власть на время получает известную самостоятельность по отношению к обоим классам, как кажущаяся посредница между ними»[[175]](#footnote-176). Эпитет «кажущаяся посредница» раскрывает и подчеркивает стремление дворянской монархии выдать себя за общенациональную власть, возвышающуюся над интересами отдельных сословий. В основе этой тактики лежит стремление абсолютизма сбросить со счетов основной классовый антагонизм данного общества, антагонизм между трудящимися крестьянством в деревне, плебейством в городах и эксплуататорами. А между тем именно данный антагонизм определял основное направление классовой борьбы во Франции XVII века.

Как ни старались скрыть классовую борьбу во Франции XVII века идеологи абсолютной монархии, а вслед за ними либеральные французские историки XIX века, называвшие эту эпоху «великим веком» французской государственности и культуры, в стране в период высшего расцвета абсолютизма, при королях Людовике XIII и Людовике XIV, кипела ожесточенная классовая борьба, находившая выражение в огромном количестве крестьянских и плебейских восстаний. Эти восстания, достигавшие подчас очень широкого размаха и жестоко подавляемые абсолютистским правительством, были направлены главным образом против все время растущего налогового бремени, ложившегося на плечи угнетенных народных масс. Богатство и блеск придворной культуры, так бросающиеся в глаза при изучении французской истории XVII века, как раз чаще всего и заставляли увеличивать эти бесконечно растущие налоги.

Итак, народный голод, народная нищета, невыносимые страдания обездоленных масс были изнанкой парадной истории «великого века» французской культуры. Только в трудах новейших советских историков, в частности в книге профессора Б. Ф. Поршнева «Народные восстания во Франции перед Фрондой», мы читаем правду о подлинном соотношении классовых сил во Франции XVII века. Мы узнаем, например, что французская буржуазия играла при абсолютной монархии двойственную роль: с одной стороны, она вступала в борьбу с феодальной системой хозяйства и с политическим господством крепостников, с другой же стороны, {195} ее пугал размах антифеодального движения крестьянско-плебейских масс и она искала под сенью абсолютизма спасения от надвигавшегося народного восстания.

Образец трусливого, предательского поведения французской буржуазии дает история гражданской войны 1648 – 1653 годов, носящей название Фронды. Это было широкое антимонархическое движение, в которое были втянуты представители различных сословий. Классовые интересы участников Фронды не были однородны, и это определяло сложность и противоречивость всего движения. С одной стороны, Фронда была последней попыткой феодальной знати остановить развитие французского абсолютизма. С другой стороны, Фронду можно рассматривать как попытку крепнущей французской буржуазии заявить абсолютистской монархии о своих политических претензиях. Как феодальный мятеж, Фронда была движением, обреченным на поражение, потому что вожаки этого движения не могли сплотить вокруг своих устаревших реакционных лозунгов широкие круги недовольных монархией слоев французского общества. Как попытка буржуазии попробовать свои силы на политической арене, Фронда тоже не могла быть успешной, так как совокупность экономических и политических условий не давала еще буржуазии путей к получению политической власти. Да и кроме того, парламентская буржуазия, вначале выступавшая в союзе с парижской беднотой против абсолютизма, затем испугалась народного восстания и предательски сблизилась с фрондирующими феодалами. Предательство буржуазии завело народное движение во Франции середины XVII века в тупик и способствовало его разгрому точно так же, как это имело место в Германии в период крестьянской войны XVI века. В итоге ненавистный народу правитель Франции кардинал Мазарини помирился со всеми главарями Фронды, дав им различные подачки. Только крестьянско-плебейские массы, дорого заплатившие за предательскую политику, которую вела буржуазия, оказались обманутыми.

После подавления Фронды началась та полоса расцвета абсолютизма, когда абсолютная монархия во Франции в первую половину царствования Людовика XIV выступала, по выражению Маркса, «как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»[[176]](#footnote-177). В это время ведущей фигурой на политическом горизонте Франции был выходец из купеческой семьи Кольбер, покровительствовавший буржуазии и осуществлявший чисто буржуазную экономическую политику, прозванную в его честь кольбертизмом. Годы деятельности {196} Кольбера были ознаменованы большим ростом мануфактурной промышленности и успехами французской колониальной политики. Монархия Людовика XIV пользовалась в эти годы симпатиями широких кругов буржуазии, на что реакционная феодальная знать отвечала злобным шипением; устами герцога Сен-Симона она назвала Людовика XIV королем «гнусной буржуазии». На самом же деле Людовик оставался и в эти годы дворянским монархом, поддерживавшим деятельность буржуазии только до известных пределов.

После смерти Кольбера (1683) военная агрессия дворянской монархии вышла из тех границ, в которых она находилась во время его политической деятельности. Разорительные и неудачные войны повлекли за собой экономический упадок страны.

Одновременно начинается и политическая реакция, первым симптомом которой явилась отмена Людовиком в 1685 году знаменитого Нантского эдикта, обеспечивавшего гугенотам свободу вероисповедания и являвшегося в глазах буржуазии символом всяческих гражданских свобод. После отмены Нантского эдикта начались гонения со стороны монархии и церкви на всякого рода «еретиков» — протестантов, янсенистов, квиетистов и светских вольнодумцев.

Религиозный террор, как всегда бывает, ударил также и по театру. Если в первую половину царствования Людовика XIV спектакли и празднества при версальском дворе не прекращались, то во вторую половину его царствования придворные спектакли сменились чтением молитв и пением псалмов; правительство стало преследовать всякие «вольнодумные» спектакли и в 1697 году закрыло театр Итальянской Комедии за его откровенный выпад против ханжества супруги короля мадам де Ментенон. Монархия Людовика XIV превратилась теперь в душительницу свободной мысли, в оплот религиозного мракобесия, в орудие феодальной реакции. Исторически прогрессивная роль французской монархии была к концу XVII века полностью исчерпана.

Деятельность Мольера падает на те годы правления Людовика XIV, когда руководство всей внутренней и внешней политикой Франции еще находилось в руках Кольбера. Характерной особенностью французской жизни этого времени была доведенная до высшей точки централизация и бюрократизация государственного аппарата. Полицейская власть зорко следила за общественной жизнью, бесцеремонно вмешивалась во все ее области. Малейшие проявления самостоятельной инициативы воспринимались в это время как акты «своеволия», близкие к настроениям времен Фронды. Эти отзвуки «фрондерства» беспощадно выкорчевывались {197} из французской жизни. Пятилетняя встряска, полученная французской монархией в годы Фронды, не была ею забыта. Фронда побудила Людовика XIV туже затянуть ремни, которыми его деспотическая власть охватила государственное тело Франции. Счастливые подданные «короля-солнца» забыли даже о существовании таких слов, как «свобода» и «право». Им противопоставлялось понятие монаршего «соизволения» (bon plaisir), которое являлось деликатным обозначением деспотического произвола и отрицало, по существу, всякие гражданские права.

Людовик XIV поставил в центре страны свой двор, в котором недавние бунтовщики — «фрондеры» — выступали в роли раболепствующих придворных. Празднества, организуемые в роскошных загородных резиденциях — в Версале, Сен-Жермене, Фонтенбло, — пользовались громкой славой в Европе. Людовику XIV стремились подражать крупные и мелкие самодержцы других европейских стран. При этом французский двор импонировал не только своими роскошными приемами, балами, маскарадами, ристаниями и рыцарскими играми, но и тем, что при дворе творили виднейшие французские писатели, поэты, музыканты, художники, которые пользовались личным покровительством короля, получали от него подачки и пенсии.

Блеск придворной литературы и искусства не может, однако, заслонить для нас непривлекательные стороны французской жизни XVII века. Профессор Б. Ф. Поршнев правильно пишет по этому поводу: «Но ведь блеск Пушкина не передается мрачному николаевскому режиму, как и величественные фигуры Рафаэля, Микеланджело и Леонардо да Винчи не скрывают жалкого экономического и политического состояния Италии в начале XVI века»[[177]](#footnote-178).

Наивно думать, что в годы своего расцвета абсолютизм Людовика XIV был «хорошим» для народа. Как раз на годы высшего расцвета монархии Людовика, на годы 1653 – 1676, падает волна крестьянско-плебейских волнений, не уступавшая по своей интенсивности волнениям 1623 – 1648 годов, предшествовавшим Фронде. Часть этих восстаний была вызвана повышением старых налогов или установлением новых, другая часть волнений возникала на почве страшного голода, третья группа волнений происходила среди рабочего люда на почве безработицы. Особенно крупное восстание вспыхнуло среди бретонских крестьян в 1675 году. Писательница мадам де Севинье живо описывает жестокие репрессии губернатора против повстанцев, {198} которых пачками вешали и колесовали, избивали и выгоняли из жилищ их жен и детей, сносили с лица земли целые улицы и кварталы в мятежных городах (Бордо, Ренне). Так расправлялся с голодным, доведенным до крайности народом «прогрессивный» французский абсолютизм!

Несколько лет спустя, в 1688 году, французский писатель-моралист Лабрюйер даст потрясающую по своей яркости и выразительности зарисовку французских крестьян как «неких полудиких существ мужского и женского пола, рассеянных на полях, черных, с мертвенным цветом, кожи, обугленных солнцем, согбенных над землей, которую они роют и перерывают с непобедимым упрямством». «На ночь, — продолжает Лабрюйер, — они удаляются в логова, где утоляют свой голод черным хлебом, водой и кореньями; они освобождают других людей от необходимости сеять, пахать и собирать жатву, чтобы жить, и заслуживают поэтому право не остаться совсем без того хлеба, который они посеяли». В основных литературных и театральных произведениях «века Людовика XIV» мы не найдем образа крестьянина, как не найдем вообще полного, всестороннего показа французской социальной жизни. И заслуга Лабрюйера заключается в том, что он дерзнул показать (правда, еще мимолетно) подлинный облик кормильца Франции — французского крестьянина, на бесчеловечной эксплуатации которого покоилось пышное здание дворянской монархии Людовика XIV.

### 3

Отмеченные нами особенности французской политической и социальной жизни XVII века получили отражение в ее литературе и искусстве. Ведущее художественное течение Франции периода расцвета абсолютной монархии, известное под наименованием классицизма, воплощает в сфере художественного творчества, на языке художественных образов, основные социальные и идейные принципы, которые являлись руководящими в жизни французского дворянского общества этой эпохи. Именно потому французский классицизм XVII века можно рассматривать как художественный стиль абсолютной монархии периода ее расцвета.

Абсолютная монархия XVII века была, как мы видели, своеобразной формой сословного дворянского государства, существующего в условиях роста капиталистических отношений и потому в некотором роде являющегося продуктом буржуазного развития. Те же особенности мы находим и в искусстве абсолютизма. Стиль классицизма носит на себе прежде всего очень ясный, отчетливый отпечаток феодально-дворянской идеологии со всеми присущими этой идеологии {199} сословными предрассудками, в основе которых лежит культ родовитости, знатности, имеющий абсолютный характер и утверждаемый совершенно независимо от индивидуальных особенностей человека, его личных способностей и моральных качеств. Поскольку феодальная система общественных отношений представлялась людям той эпохи, по выражению Маркса, «существующей испокон веку властью мира»[[178]](#footnote-179), постольку и искусство, отражавшее эту систему общественных отношений, отливалось в формы неизменные, идеальные, вневременные, лишенные всякой житейской конкретности. Теоретики классицизма считали, что законы прекрасного сохраняются без изменений в течение многих веков, как законы самого разума. Догматизм эстетики классицизма, отрицание права художника на индивидуальную инициативу в основных проблемах творчества, культ общеобязательных «правил» во главе с пресловутым «правилом трех единств» в драматургии — все это является, таким образом, отражением определенной системы общественных отношений, существовавшей во Франции XVII века и связанной с политикой абсолютизма.

Трудно найти в истории мирового театра стиль, который был бы так связан с определенной системой политической и общественной жизни, как классицизм. Если классицизм зародился во Франции в XVI веке, в период формирования абсолютной монархии, то своего полного развития он достиг в период расцвета этой монархии, в XVII веке. Не случайно именно Ришелье, правитель Франции в царствование Людовика XIII, этот создатель политической системы французской абсолютной монархии с присущими ей принципами централизации управления, регламентации производства и строжайшей монархической дисциплины, был первым государственным деятелем, придававшим огромное значение литературе и искусству. Кардинал Ришелье впервые поставил литературу и театр на службу абсолютной монархии, сделал их проводниками своей политики, основал Французскую Академию с целью создания во Франции общеобязательного языкового и литературного кодекса, соответствовавшего политическим задачам абсолютизма. Ришелье теоретически и практически содействовал формированию классицизма как официального общегосударственного литературного стиля, способствовал поднятию вопросов критики и эстетики драмы на высоту принципиальных политических проблем.

Борьба против «вольностей» в области искусства с его легкой руки начала ассоциироваться с борьбой против {200} «своеволия» в политике. Основоположники классицизма во Франции XVII века (Малерб, Шаплен, Вожла, д’Обиньяк, позже Буало) энергично воевали против таких особенностей художника, как индивидуализм, субъективизм, стихийная эмоциональность и неорганизованное «вдохновение», унаследованные от культуры французского Возрождения. Всему этому противопоставлялся культ индивидуального, государственного, универсального разума, по существу, воплощавшего волю и власть абсолютного монарха, являвшуюся высшим авторитетом не только в области политики, но и в области философии, литературы и искусства. Подавление индивидуальной творческой инициативы осуществлялось, таким образом, во имя принципа высшего политического авторитета, который был также авторитетом философским и эстетическим. Абсолютная монархия XVII века освятила авторитетом универсального разума свою власть, имевшую глубокие феодальные корни.

Для французского классицизма было характерно сочетание монархической, сословно-дворянской идеологии с рационалистическим методом. Рационалистический метод, устанавливавший критерием истины разум, играл во Франции большую цивилизующую роль, потому что он учил людей мыслить, анализируя все явления действительности, ограничивая изучаемый предмет и постепенно восходя от простого к сложному. Такая дисциплина мысли становится характерной для всей французской философии и литературы XVII века. В философии рационалистический метод был обоснован Рене Декартом, знаменитым французским ученым и мыслителем. Философия Декарта отразила противоречивость мировоззрения французской буржуазии XVII века, которая наряду с прогрессивными устремлениями испытывала страх перед народом, вела предательскую политику по отношению к революционным выступлениям народных масс и всячески стремилась приспособиться к условиям феодально-монархического строя. Декарт выдвинул лозунг завоевания природы человеком и боролся с традициями средневековой схоластики и теологии. Его знаменитый тезис «Я мыслю, следовательно, я существую», хотя и является идеалистическим, так как он утверждает примат мышления над бытием, был для того времени прогрессивным, потому что выдвигал принцип самосознания личности и делал человеческий (а не божественный!) разум верховным судьей истины. Не удивительно, что книга Декарта «Рассуждение о методе» (1637) произвела огромное впечатление на передовых людей Франции. Успех этой книги Декарта был особенно сильным в связи с тем, что она перекликалась в своих основных устремлениях с творческими {201} установками формировавшейся в то время классицистской школы в литературе и театре.

Вопрос о взаимоотношении классицизма и картезианства (то есть школы Декарта в философии) занимал многих исследователей. Спорили о том, оказал ли Декарт своими философскими трудами влияние на возникновение классицистского течения в поэзии или нет. При такой грубой постановке вопроса ответ на него может быть только отрицательным. Разумеется, не только Малерб или Шаплен, но также появившиеся позже Корнель и его критик аббат д’Обиньяк, вступили на путь рационализма независимо от Декарта. Если Декарт объявлял разум верховным судьей истины, то Шаплен и д’Обиньяк объявляли его верховным судьей красоты, а Ришелье делал его воплощением государственной мудрости. Все три указанные области — философия, литература и политика — находились в живой связи и взаимодействии.

Классицизм как стиль, и в особенности его ведущий жанр — классицистская трагедия, имеет отчетливое политическое содержание; в его основу положено прославление борьбы с эгоистическими страстями и проповедь самоотречения как высшего выражения героизма. Основной трагической коллизией является столкновение между личным чувством и долгом, которое всегда показывается в трагедиях Корнеля и Расина.

Будучи стилем абсолютной монархии, которая являлась законченным типом сословного государства, классицизм характеризуется применением сословного принципа к различным жанрам. Поэтика классицизма разделяла все жанры на «высокие» и «низкие», причем разграничивала их по сословному признаку: в высоком жанре трагедии могли выступать только короли, принцы, придворные, полководцы; в низком жанре комедии выступали только горожане, простые люди. Герои трагедии имели привилегию трогать зрителей своими страданиями, герои комедии могли их только смешить. «Смешные горожане и несчастные короли — вот весь возможный у нас театр», — писал о драматургии классицизма сто лет спустя передовой буржуазный драматург Бомарше, протестовавший против сословного разграничения жанров. Правда, это сословное разграничение жанров иногда как бы замаскировывалось показом государственной деятельности (в трагедии) и частной жизни (в комедии). Но так как государственная деятельность являлась в это время привилегией монархов, а частная жизнь отождествлялась со сферой мещанской практики, то сословный принцип оставался непоколебленным даже тогда, когда о нем избегали упоминать.

{202} Указанное сословное разграничение жанров находило выражение также в различии языка и слога. Так, трагедия писалась непременно высоким, патетическим слогом, совершенно лишенным простых бытовых слов или понятий. Известно, какое затруднение испытывали сто лет спустя французские переводчики Шекспира, когда им надо было упомянуть в «Отелло» такое «низменное» слово, как «носовой платок». Естественно, что классицистская трагедия писалась стихами, притом всегда одинаковым, торжественным размером, именуемым александрийским стихом. Его попарно рифмованные двенадцатисложные стихи, правильно расчлененные цезурою на полустишия, отличались своеобразной мелодичностью, которая подчеркивалась во французском театре напевной декламацией актеров.

В отличие от трагедии комедия писалась обыденным разговорным языком и «фамильярным» слогом, назначением которого было развлекать, забавлять и смешить читателей и зрителей. Комедия тоже пользовалась александрийским стихом, но в комедии этот стих имел совсем иное звучание — более простое, разговорное. Помимо александрийского стиха в комедии допускалось также употребление других стихотворных размеров, например пользование так называемыми вольными стихами («Амфитрион» Мольера). Наконец, комедия могла быть написана прозой, причем прозаическая форма, как более естественная, более близкая к быту, получила в комедии особенно большое распространение. Так, Мольер писал прозой не только большинство своих одноактных и трехактных комедий, но иногда прибегал к ней в больших пятиактных комедиях, приближавшихся к тому, что называлось в театре XVII века «высокой комедией» (например, «Скупой», «Дон-Жуан», «Мещанин во дворянстве»).

Учение классицизма о жанрах наиболее четко подытоживает Буало в своем «Поэтическом искусстве» (1674), явившемся подлинным эстетическим кодексом классицизма, его «кораном» (по выражению Пушкина). Буало исходит в своей поэтике из преклонения перед разумом, который, по его мнению, один дает и цену и красоту поэзии. Но истину, устанавливаемую разумом, он отождествляет с красотой и находит ту и другую в «природе», то есть в объективной действительности. Подражание природе является для Буало основной задачей поэзии, залогом и критерием ее эстетической ценности. Установив необходимость «подражания природе», или, говоря нашим языком, отражения жизни в поэзии, Буало вносит в этот реалистический принцип целый ряд ограничений. Поэта должны интересовать только явления всеобщие, а не частные, конкретные, индивидуальные. {203} Пропагандируемый Буало метод абстрактной типизации, стремящийся воспроизводить в человеке его незыблемую «сущность», а не различные формы проявления этой сущности, значительно сужает область применения у Буало принципа подражания природе.

Дальнейшее ограничение этого принципа вытекает из отвращения Буало к «грубой», «низменной» природе, причем оказывается, что понятие «низменности» носит у него отчетливую социальную окраску: низменно все народное, «площадное», «вульгарное», «базарное». Буало не понимал и не признавал народной поэзии и народного театра. Он отрицал бурлескную, шутовскую поэзию, отрицал басню, отрицал фарс, который, по его мнению, может доставлять удовольствие только лакеям. Такие ограничения области поэзии приводят Буало к тому, что он выводит за пределы искусства самых ярких, самых полнокровных, самых народных французских писателей XVII века — Лафонтена, Скаррона, а Мольера принимает с такими оговорками, которые оставляют за бортом самое лучшее в искусстве великого французского комедиографа — его народность, его плебейский задор, его связь с традицией площадного фарса.

Буало рекомендовал поэтам «изучать двор и знакомиться с городом», иначе говоря — воспроизводить жизнь аристократии («двор») и буржуазии («город»); жизнь народных масс, по его мнению, не имеет права на существование в поэзии и театре. Так теоретик классицизма решительно обнаруживает сословную, кастовую ограниченность своей поэтики. Отказ от изображения жизни французского народа обличает антинародный, антидемократический характер французского классицизма в целом, преобладание в нем придворно-аристократических установок, требующих, чтобы поэзия всегда была «приятна», чтобы она «развлекала» читателя и зрителя.

Но искусство лучших, передовых писателей и поэтов классицизма часто обращалось ко всем слоям французского общества и перерастало аристократические нормы классицистской эстетики. «Придворный обычай» не играл решающей роли в художественной практике даже таких ведущих драматургов классицизма, как Корнель и Расин, которые разрабатывали жанр трагедии, наиболее аристократический по своей тематике. Достаточно вспомнить «героическую комедию» Корнеля периода Фронды «Дон Санчо Арагонский» (1650), где ставится в завуалированной форме проблема незнатного, плебейского героя, трагедию «Никомед» (1651), в которую введен мотив народного восстания и которую Ромен Роллан считал самым народным из всех произведений Корнеля, и трагедию «Пертарит» (1652), где есть прямой {204} отклик на события английской революции. Столь же далеки от придворно-аристократической стихии поздние библейские трагедии Расина, ставящие проблему отношений между царем и народом, и в особенности «Гофолия» (1691), насыщенная тираноборческим пафосом, обличающая монархический деспотизм и защищающая права народа.

В еще большей степени свободны от придворной ограниченности произведения писателей-классицистов, разрабатывавших «низкие» жанры. Таков знаменитый баснописец Лафонтен, давший в своих баснях и сказках исключительно яркую разоблачительную картину французской жизни, в которой высмеяны все высшие сословия во главе с королем, обрисованным тщеславным, жестоким и лицемерным деспотом. Таков сам Буало как поэт, практика которого явно противоречит его теории. В своих сатирах и в ирои-комической поэме «Налой» он не останавливается перед воспроизведением самых низменных и грубых предметов и остается чуждым идеализирующим тенденциям своей поэтики. Таковы моралисты Ларошфуко и Лабрюйер, давшие исключительно острое разоблачение эгоизма, себялюбия, материального расчета — качеств, определявших поведение людей высших классов.

Таков, наконец, Мольер, самый крупный из художников демократического склада во Франции XVII века. Освоив традицию старофранцузского народного фарса, он сочетал ее с лучшими традициями литературной комедии других стран — древнеримской, итальянской, испанской — и создал французскую классическую комедию, отличающуюся большой полнокровностью, жизнерадостностью, здоровым плебейским юмором и в то же время исключительно глубокую, насыщенную передовыми идеями своего времени. Как только Мольер крепко стал на ноги в избранной им области драматургии, он примкнул к классицистскому направлению, являвшемуся ведущим во Франции XVII века. Комедия Мольера создавалась в рамках поэтики классицизма, потому что эта поэтика была максимально авторитетна в его время и формулировала законы всякой большой литературы, с которой приходилось считаться любому автору независимо от его политических воззрений, философских взглядов и литературных вкусов.

Однако, став на позиции классицизма, Мольер никогда полностью не растворялся в классицистской доктрине, а, напротив, с самого начала сохранял по отношению к ней независимую позицию. Он остается чужд сословной и художественной ограниченности поэтики классицизма. В двух одноактных комедиях — «Критика на “Школу жен”» и «Версальский экспромт», — написанных Мольером в связи с полемикой, {205} разгоревшейся вокруг его пьесы «Школа жен», он решительно выступал против сословной градации жанров в классицистском театре и оспаривал ходячее мнение о первенстве трагедии над комедией, заявляя, что хорошую комедию создать труднее, чем трагедию, потому что «это нелегкое предприятие — заставить смеяться порядочных людей». Комедия, по словам Мольера, изображает не героев, выдуманных автором, а людей, взятых из жизни. Комедиограф должен добиваться сходства написанных им портретов с оригиналами, и он ничего не достигнет, если в выведенных им персонажах не узнают людей его века.

Так Мольер ревизует сословную ограниченность поэтики классицизма, преодолевает ее аристократическую узость, противопоставляя ей более широкую эстетику, пронизанную демократическими и реалистическими тенденциями. Это устремление Мольера в сторону реализма отчетливо проявляется также в его отношении к одному из основных правил классицизма — к знаменитому правилу «трех единств».

В основном придерживаясь этого правила, когда оно ему не мешает, Мольер не боится отступать от него, когда того требует развертывание сюжета комедии. Так, например, он нарушает правило «единства места» в «Лекаре поневоле» и «Дон-Жуане». Это нарушение носит у Мольера не случайный, а вполне сознательный характер. В той же «Критике на “Школу жен”» он отвергает педантический подход к этому правилу, считает, что Аристотель и Гораций исходили из здравого смысла, и замечает, что «тот же здравый смысл, сделавший эти наблюдения во время оно, легко делает их и теперь без помощи Горация и Аристотеля». При этом Мольер выдвигает принцип: «… величайшее из правил — нравиться публике», показывающий полный отказ Мольера от догм эстетики классицизма и его ориентацию на вкусы широкого народного зрителя.

Аналогичную реалистическую установку Мольер проводит в «Версальском экспромте», выступая против распространенной в театре его времени условной, напыщенной декламации актеров, бьющей на эффект и далекой от натуральной речи. Мольер критикует здесь своих соперников, актеров королевского театра Бургундского Отеля, исполнявших трагедии в условно декламационном, риторическом стиле. Критика Мольером актеров Бургундского Отеля в «Версальском экспромте» очень напоминает известную беседу шекспировского Гамлета с актерами. Мольер рекомендует трагическим актерам быть правдивыми и естественными, стремится освободить их из-под влияния аристократических салонов, приблизить их игру и читку к обыденной жизни.

{206} Все приведенные взгляды Мольера на театр показывают его независимую позицию среди представителей французского классицизма. Независимость эта была обусловлена связями Мольера с народными массами, его пристрастием к народному зрителю, к демократическим, плебейским настроениям и вкусам. Хотя Мольер и принадлежал к зажиточной буржуазии, он с юных лет увлекался народными площадными комедиантами, и особенно знаменитым Табареном, разыгрывавшим на площадных подмостках свои веселые, остроумные, язвительные «парады», фарсы и диалоги, в которых его партнером был площадный лекарь-шарлатан Мондор. Табарен являлся законным наследником традиции средневекового народного фарса, он был подлинно народным комиком. Мольер учился у него искусству самыми простыми средствами вызывать смех у народного зрителя. Он позаимствовал у Табарена немало острот и комических приемов, ситуаций и трюков. Достаточно упомянуть о знаменитом трюке Табарена с мешком, который был перенесен Мольером в его комедию «Плутни Скапена», за что Мольера порицал Буало, упрекнувший его в том, что «с Табареном он Теренция мешал». Теоретик классицизма Буало, высоко ценивший талант Мольера, в то же время постоянно упрекал его за «дружбу с народом». Он считал, что Мольер унижает свой талант, *опускаясь* до фарса, тогда как на самом деле Мольер был всегда тесно связан с фарсом, унаследовал от этого плебейского жанра его огромную взрывчатую силу и никогда не порывал с фарсовой традицией, следы которой заметны во всех, даже наиболее серьезных, наиболее «академических» пьесах Мольера.

Народное начало в творчестве Мольера проявилось прежде всего в созданной им галерее народных персонажей, среди которых первое место занимают слуги и служанки. Эти хитрые, умные, ловкие, веселые, насмешливые персонажи являются подлинными представителями французской народной, или, как ее часто называют, галльской, стихии. Маскариль в комедиях «Сумасброд», «Любовная размолвка» и «Смехотворные жеманницы», Сганарель в «Дон-Жуане» и «Лекаре поневоле», Созий в «Амфитрионе», Ковьель в «Мещанине во дворянстве», Скапен в «Плутнях Скапена», Дорина в «Тартюфе», Николь в «Мещанине во дворянстве», Мартина в «Ученых женщинах», Туанета в «Мнимом больном» — таков далеко не полный список лучших представителей народных персонажей в комедиях Мольера. Мольер наделяет эти образы исконными свойствами французского народного характера, они пользуются неизменным сочувствием драматурга. Недаром Мольер поручает именно им вести решительную борьбу с такими комическими уродами, {207} как Оргон («Тартюф»), Журден («Мещанин во дворянстве»), Арган («Мнимый больной»), причем герои из народа всегда одерживают победу в этой борьбе.

Народное начало выражается в творчестве Мольера также в языке, на котором говорят его народные персонажи. Это живой народный язык, усеянный диалектизмами, простонародными выражениями и неправильными, с точки зрения школьной грамматики, оборотами, но в то же время отличающейся большой сочностью и выразительностью. Литературные пуристы и педанты часто упрекали Мольера за этот язык, за его «неумение писать», хотя Мольер великолепно владел и так называемым правильным языком и пользовался им, когда ему это было нужно.

Народная стихия выражается в творчестве Мольера также и в широком использовании им фольклора, народных поверий, пословиц, поговорок, народных песен и игр. Он вводил народные песни в лучшие свои комедии, противопоставляя их далекой от народа салонной поэзии и музыке. Такова, например, в «Мизантропе» песенка «Когда б король мне подарил…», которую герой пьесы Альцест предпочитает слащавому салонному сонету Оронта. Такова в «Мещанине во дворянстве» песенка «Жанетту я считал…», противопоставляемая Журденом сладенькой серенаде певицы. Мольера привлекала в народной песне и народном творчестве простота выражения мыслей и чувств, та непосредственная наивность, которая является в памятниках народного творчества непременным спутником и синонимом поэтичности.

Эта народная форма выражала в творчестве Мольера глубокое народное содержание. Чтобы раскрыть это содержание, необходимо познакомиться с основными этапами его творческой жизни.

### 4

Жан-Батист Поклен, прославившийся впоследствии под актерским псевдонимом Мольера, родился 13 января 1622 года в семье именитого парижского купца, владельца обойной мастерской и лавки, носившего титул «придворного обойщика». Он получил хорошее образование в иезуитской школе — Клермонской коллегии, — где основательно изучил латынь. Окончив коллегию в 1639 году, он выдержал при Орлеанском университете экзамен на звание лиценциата прав, которое давало ему возможность стать адвокатом. Но юного Поклена не привлекала ни торговля в отцовской лавке, ни адвокатура. Он мечтал о театре, так как уже с детских лет чувствовал призвание к театральному искусству. Мольер решил стать актером, пренебрегая распространенным в то время предубеждением против актерской профессии.

{208} В 1643 году Мольер организовал полулюбительский театр, названный им Блистательным театром (Illustre Théâtre). В состав труппы этого театра входили товарищи и сверстники Мольера. Труппа Блистательного театра не имела ни опытных артистов (почти все они были любителями), ни собственного репертуара. Естественно, что дела ее пошли неважно. Плохие сборы вскоре завели театр в долги. Мольер был поручителем за труппу и попал в долговую тюрьму, из которой его пришлось выручать отцу. Осенью 1645 года Блистательный театр прекратил свое существование. Труппа его распалась, с молодым Мольером остались только его друзья Бежары, дети чиновника, которые, подобно Мольеру, были страстно увлечены театром. Они решили искать счастья в провинции и вступили в труппу бродячих комедиантов, колесившую по Франции под руководством старого актера Шарля Дюфрена.

Провинциальный период жизни Мольера продолжался тринадцать лет (1645 – 1658). Эти годы были для Мольера серьезной, суровой школой жизни и актерского мастерства. Мольер испытал на себе все трудности необеспеченного и бесправного существования бродячих комедиантов XVII века, которое так ярко описал Поль Скаррон в своем «Комическом романе» (1651 – 1654). Мольеру часто приходилось бороться против пренебрежительного отношения к театру местных властей, запрещавших спектакли под самыми неожиданными предлогами.

Но в этих тяжелых условиях актерское дарование Мольера окрепло. Он нашел свое подлинное призвание, перейдя к исполнению комических ролей, тогда как в Блистательном театре он еще играл роли героев-любовников, для которых не имел ни внешних, ни внутренних данных. Новое актерское амплуа создало Мольеру большую популярность в провинции. В 1650 году он сменил Дюфрена в качестве главы труппы. Он хотел, чтобы его труппа имела свое оригинальное лицо. Своеобразие театрального коллектива могло проявиться прежде всего в наличии собственного репертуара. Именно поэтому Мольер решил сам создавать комедии для своего театра.

Указать точно год, когда Мольер впервые приступил к созданию драматических произведений, невозможно. К тому же ранние комедии Мольера до нас не дошли. По-видимому, они не были полностью написаны и представляли собой сценарии вроде тех, которыми пользовались итальянские комедианты, исполнители комедии масок. Итальянская комедия масок (комедия дель арте) была в то время популярна не только в Италии, но и во Франции, где гастролировали заезжие итальянские труппы. Мольер охотно учился у итальянских {209} актеров, с которыми он часто сталкивался в пору своих странствований по провинции. Он осваивал мастерство, комические приемы и трюки итальянской комедии масок, обогащая ими национальную французскую фарсовую традицию, с которой он был тесно связан с самого начала своей актерской деятельности.

Мы знаем названия ряда комических пьесок, сочиненных Мольером в провинции. Сами названия эти часто содержат намек на основную сюжетную ситуацию пьесы, например: «Влюбленный доктор», «Гро-Рене школьник», «Горжибюс в мешке» (сравни это последнее название с забавной сценой в третьем акте «Плутен Скапена»). В 1819 году французский библиограф Виолле-Ле-Дюк разыскал рукопись двух одноактных комедий — «Ревность Барбулье» и «Летающий лекарь». Однако принадлежность этих комедий Мольеру сомнительна. В каждой из них имеются текстуальные совпадения с более поздними пьесами Мольера, и это заставляет предположить, что они написаны после смерти Мольера неизвестным лицом, имевшим в руках мольеровские сценарии и использовавшим для их заполнения текст позднейших комедий Мольера.

Успех «дивертисментов»[[179]](#footnote-180), сочиненных Мольером в провинции, побудил его попробовать силы в сочинении настоящих комедий. Он написал две большие стихотворные комедии в итальянском духе — «Сумасброд» (в другом переводе — «Шалый», 1655) и «Любовная размолвка» (в другом переводе — «Любовная досада», 1656). Обе пьесы представляют собой комедии положений, в центре которых стоит ловкий слуга Маскариль, «император плутов», по его собственному выражению, остроумный, подвижной, изобретательный человек из народа, изображенный Мольером с нескрываемым сочувствием. Роль Маскариля исполнял сам Мольер.

Постановки «Сумасброда» и «Любовной размолвки» выдвинули труппу Мольера на первое место в провинции. Теперь ей настала пора возвратиться в Париж и снова попытать счастья перед столичным зрителем. Мольер начал хлопотать, чтобы его труппе предоставили дебют при дворе. Эти хлопоты увенчались успехом. 24 октября 1658 года Мольер впервые выступил в Лувре перед королем. Сначала была исполнена трагедия Корнеля «Никомед», потом дивертисмент Мольера «Влюбленный доктор», в котором сам Мольер сыграл заглавную роль. Маленький фарс Мольера имел большой успех. Король распорядился оставить его труппу в Париже и предоставить ей помещение придворного {210} театра Пти-Бурбон, в котором она стала играть в очередь с итальянскими комедиантами.

В течение первого года труппа Мольера исполняла старые пьесы, подготовленные ею в провинции. Только 18 ноября 1659 года она показала свою первую парижскую премьеру — «Смехотворные жеманницы» (в другом переводе — «Смешные модницы»), в которой Мольер использовал приемы фарса для осмеяния модного салонно-аристократического, «прециозного» течения во французской литературе и общественной жизни. Комедия уязвила парижских жеманниц, которые принадлежали к знатнейшим и наиболее влиятельным родам. Они добились запрещения комедии. Но Мольер пожаловался королю, и тот велел возобновить комедию, которая шла после этого с удвоенным успехом. Сам Мольер снова сыграл в этой комедии роль Маскариля, а на роль второго слуги-интригана он привлек престарелого фарсового актера Жодле, игравшего в пьесе под своим именем. Выступление знаменитого фарсера старого закала в паре с Мольером имело почти символический смысл. Оно означало, что Жодле признал молодого комика Мольера преемником старинной фарсовой традиции. При этом Жодле, признав превосходство Мольера, как бы посторонился перед ним, уступив ему роль первого слуги.

Действительно, несмотря на свою литературную и общественную значимость, «Смехотворные жеманницы» были типичным фарсом, воспроизводившим все традиционные приемы этого жанра. Фабула пьесы носила анекдотический характер, она была построена на излюбленном в фарсе переодевании слуг в костюмы господ. В действие были введены палочные удары, двусмысленности, буффонные преувеличения и финальное разоблачение слуг-самозванцев, во время которого с них стаскивали аристократические костюмы и оставляли их в одних рубашках. Исполнители «Смехотворных жеманниц», согласно фарсовой традиции, носили на сцене свои имена. Так, отвергнутые любовники именовались Лагранжем и Дюкруази (имена актеров, исполнявших эти роли), а жеманницы назывались Мадлон (актриса Мадлена Бежар) и Като (актриса Катрина Дебри). Жодле, выдававший себя за виконта, появлялся на сцене с лицом, обсыпанным мукой, то есть в фарсовом гриме. В пьесе немалую роль играла импровизация актеров, носившая у Жодле несколько непристойный характер и выброшенная при напечатании пьесы.

Однако приемы фарса были поставлены Мольером в «Смехотворных жеманницах» на службу социальной сатире. Мольер осмеял самое существо кастовой аристократической эстетики, искажавшей «природу» и противоречившей здравому {211} смыслу. При этом он показал эти эстетические нормы в карикатурном отражении у провинциальных мещанок, неловко подражающих парижским дамам, а также у плутоватых слуг, переряженных в маркиза и в виконта по соглашению со своими господами Лагранжем и Дюкруази. Однако прециозный жаргон и салонные ужимки мнимых дам и кавалеров были настолько похожи на поведение настоящих завсегдатаев парижских аристократических салонов, что мольеровская карикатура достигла своей цели. Прециозный литератор Менаж рассказывает, что, выходя после премьеры «Жеманниц» вместе с поэтом Шапленом, он сказал ему: «Мы оба, сударь, одобряли все те глупости, которые были только что так решительно и так здраво осуждены. Нам придется теперь, поверьте мне, сжечь то, чему мы поклонялись, и поклониться тому, что мы сжигали».

Но «Смехотворные жеманницы» заключали в себе не только сатиру на модную прециозность и ее отрицательное влияние на молодых мещанок. Комедия имеет также второй план; он состоит в том, что Мадлон и Като защищают перед отцом и дядей Горжибюсом свое право на любовь, протестуя против скучной прозы мещанской семейной жизни, против распространенного в буржуазной среде взгляда на брак как на торговую сделку, в которой по принимаются во внимание желания и чувства невесты. Мадлон и Като мечтают о поэзии, а красивой жизни, о которой они читали в романах и которой они не видят вокруг себя. Таким образом, в «Смехотворных жеманницах» уже возникает, правда, еще в эскизной форме, семейная проблема, вопросы любви и брака, которые будут разрабатываться Мольером в его последующих комедиях. Мольер не принимает точки зрения Мадлон и Като, некритически перенимающих аристократические нравы и вкусы, но он не принимает и точки зрения Горжибюса, грубого и некультурного буржуа. Свои положительные взгляды на этот вопрос Мольер пока не высказывает.

Через полгода после «Жеманниц» Мольер поставил одноактную комедию в стихах «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1660), в которой снова сочетал приемы итальянской комедии масок с приемами старофранцузского фарса. Новым в комедии явился образ Сганареля, сменивший в его драматургии образ Маскариля. Поскольку сам Мольер играл раньше роль Маскариля, а в этой комедии и в ряде последующих взял на себя роль Сганареля, постольку переход от Маскариля к Сганарелю как бы символизирует эволюцию, происходящую в это время в его драматургической и актерской индивидуальности.

Если Маскариль был еще условно традиционным типом театрального слуги-плута, то Сганарель — образ гораздо {212} более широкий и разнообразный в своих проявлениях, более подходивший к передаче низменных и смешных сторон французского буржуа (в данной комедии, а также в «Школе мужей» и в «Браке поневоле») или крестьянина (в «Дон-Жуане» и в «Лекаре поневоле»). Мольер, становясь старше, искал себе как актер ролей, внешне менее подвижных, но в то же время более содержательных в психологическом отношении. Современники отмечали блестящее воспроизведение Мольером в «Мнимом рогоносце» мук ревности Сганареля, которому все время чудится, что жена наставляет ему рога.

Комедия эта имела на редкость единодушный успех и привлекла к Мольеру внимание короля, который часто стал вызывать его труппу ко двору. Это усилило неприязнь к Мольеру аристократии, которая не могла ему простить «Смехотворных жеманниц». Враги Мольера разными способами пытались помешать его деятельности. Так, в октябре 1660 года они попытались лишить его труппу помещения. Заведующий королевскими строениями Ратабон начал разрушать здание театра Пти-Бурбон под предлогом расширения Луврского дворца. Труппа Мольера очутилась на улице. Правда, Мольеру вскоре после того предоставили роскошное здание театра Пале-Рояль, некогда сооруженное Ришелье, но это здание обветшало и потребовало трехмесячного ремонта. В течение этого времени труппа Мольера не давала публичных спектаклей, чего, собственно, и добивались его враги. Только 20 января 1661 года спектакли мольеровской труппы возобновились в новом помещении, которого она уже не покидала до смерти Мольера. На открытии нового театра Мольер поставил «героическую комедию» (трагикомедию) из испанской жизни «Дон Гарсия Наваррский» (1661), которая должна была показать, что он способен на нечто большее, чем фарсовая буффонада. Но попытка Мольера разработать в серьезном плане тему ревности в данной пьесе явно не удалась. Комедия решительно провалилась. Впоследствии Мольер вернулся к той же теме в «Мизантропе».

Реванш за неудачу трагикомедии «Дон Гарсия Наваррский» Мольер взял комедией «Школа мужей» (в другом переводе — «Урок мужьям», 1661), сюжет которой он заимствовал из комедии Теренция «Братья». Эта пьеса ознаменовала поворот Мольера к жанру комедии нравов, к разработке проблем любви, брака, воспитания детей и уклада буржуазной семьи. В пьесе изображено столкновение двух мировоззрений, бытующих в буржуазной среде, — отсталого, домостроевского и передового, гуманистического. Столкновение этих двух направлений заканчивается победой гуманистического начала.

{213} В том же 1661 году Мольер заложил основу нового в его драматургии жанра — комедии-балета, поставив в загородном замке министра финансов Фуке пьесу «Докучные» («Несносные»). Он сделал здесь интересную попытку соединить комедию нравов с балетом, этим излюбленным видом придворных увеселений. Французский балет XVII века состоял из ряда танцевальных выходов (антре, entrèes) костюмированных и маскированных персонажей, которым предпосылались выступления певцов (rècits), объяснявшие сюжетное значение этих антре. Мольер поставил перед собой задачу драматизировать танцевальные выходы, связав их с действием комедии.

Комедия «Докучные» представляет собой как бы своеобразное обозрение различных слоев паразитической знати. Отдельные ее представители обрисованы здесь с большим сатирическим мастерством. Комедия свидетельствует о достижениях Мольера в области борьбы за реалистический метод. Это было отмечено знаменитым баснописцем Лафонтеном, приятелем Мольера, написавшим под впечатлением «Докучных» известные строки:

«Прибегли к новой мы методе,  
Жодле уж более не в моде,  
Теперь не смеем ни на пядь  
Мы от природы отступать»[[180]](#footnote-181).

Позиции, завоеванные в «Школе мужей» и в «Докучных», были закреплены Мольером в знаменитой комедии «Школа жен» («Урок женам»), впервые представленной 26 декабря 1662 года. Эта пьеса явилась крупнейшим сценическим успехом Мольера и вызнала оживленную полемику, в которой принципиальная идеологическая борьба переплеталась с выступлениями конкурировавших с Мольером и завидовавших его успехам театров и драматургов. Сама комедия «Школа жен», как покалывает ее название, является вариацией на тему «Школы мужей» и развивает мысли, высказанные в последней пьесе, однако значительно углубляя их.

В центре комедии стоит великолепно написанный образ богатого буржуа Арнольфа, покупающего себе не только дворянское поместье, но и жену, которую он нашел в бедной крестьянской семье, и воспитывает в страхе божьем, в темноте и суеверии, внушая ей принципы суровой домостроевской морали. Воспитанная таким образом, Агнеса в начале комедии является воплощением наивности, темноты и некультурности, но затем она умнеет под влиянием своего {214} чувства к Орасу, с которым она нашла способ познакомиться, несмотря на все преграды, воздвигнутые Арнольфом. В конце комедии Агнеса убегает из дома Арнольфа со своим возлюбленным. Молодость торжествует победу над старостью, народное начало — над буржуазным, гуманистическая мораль с ее культом природы, естественности, свободы от принуждений, законности инстинктов — над средневековой, феодально-авторитарной моралью, основанной на суровости, насилии, принуждении, непререкаемой власти главы семейства.

По форме «Школа жен», как и «Школа мужей», приближается к жанру «высокой» комедии, который был характерен для классицизма. Приближение Мольера к классицизму объяснялось его стремлением к такому комедийному жанру, который ставил своей целью не только развлечение, но и поучение, моральное воспитание зрителя. Это отметил Буало в своих известных стансах, обращенных к Мольеру после постановки «Школы жен»:

«Сумел ты с пользой поучать  
И правду весело вещать.  
Всем у тебя мораль готова,  
Прекрасно все, разумно в ней,  
И часто шутовское слово  
Ученой лекции ценней»[[181]](#footnote-182).

В сущности, Буало находит у Мольера то самое соединение приятного с полезным, о котором говорил уже в древности Гораций и которое являлось лозунгом искусства классицизма. Буало подчеркнул философскую глубину комедий Мольера, вовсе не противоречившую их комической оболочке. На данном этапе знаменитый критик и теоретик классицизма принимал творчество Мольера полностью, без всяких оговорок, появившихся в позднейших высказываниях Буало о драматурге.

Поддержка Буало была Мольеру ценна еще и потому, что после блестящего успеха «Школы жен» на него посыпалось особенно много нападок. Вдохновителями кампании против Мольера были реакционные аристократы, посетители прециозных салонов. Их подголосками были молодые авторы Визе, Бурсо, Монфлери-младший, связанные с Бургундским Отелем — театром, конкурировавшим с Мольером. Мольера обвиняли и в безнравственности, и в непристойности, и в дурном вкусе, и в плагиате, и даже в кощунстве (пародировании «священного писания»). Так как в то время не было {215} периодической печати, на страницах которой можно было бы вести теоретические споры, то эти споры велись непосредственно на подмостках враждовавших театров.

Мольер поставил в это время полемические комедии «Критика на “Школу жен”» и «Версальский экспромт» (обе в 1663 г.), где он высмеял различные категории своих недоброжелателей — прециозных дам, пустоголовых маркизов, бездарных поэтов, плохих актеров, завидовавших его театральным успехам. Он показал всю мелочность возражений против его комедии «Школа жен» и решительно отвел большинство выдвинутых против нее обвинений, и в особенности ханжеское обвинение ее в непристойности. Отводя это обвинение, Мольер впервые заговорил о «модном пороке» — лицемерии. Он заявил, что ценит одобрение демократического зрителя гораздо больше, чем аплодисменты аристократов, и начал ревизию аристократической эстетики классицизма и ее догматических правил.

Поскольку недоброжелатели Мольера не унимались и начали выводить его самого на сцену в карикатурном виде (так поступил Бурсо в комедии «Портрет живописца»), Мольер отплатил им той же монетой. В «Версальском экспромте» Мольер изобразил себя и своих актеров репетирующими на сцене своего театра пьесу, являющуюся ответом на нападки Бурсо. При этом он изобразил в карикатурном виде искусственную, неестественную декламацию премьера Бургундского Отеля, толстого трагика Монфлери и его товарищей по сцене. Пародия была настолько язвительна и остроумна, что последнее слово осталось за Мольером.

Будучи не в силах победить Мольера оружием принципиальной полемики, враги Мольера прибегнули к грязным сплетням по поводу его семейной жизни.

Начиная с 1664 года Мольер все чаще и чаще начинает выступать при дворе Людовика XIV. Покровительство, которое оказывал Мольеру король, было вызвано тем, что Людовик XIV стремился использовать талант Мольера для придания большего блеска своим придворным увеселениям. Пьесы, специально сочиненные Мольером для этой цели, относятся к жанру комедии-балета. Первой комедией-балетом, написанной Мольером для постановки при дворе, был «Брак поневоле» (в другом переводе — «Брак по принужденью», 1664). В основу этой комедии положен фарс о глупом Сганареле, которого наглая дворянская семейка заставляет силой жениться на ветренице Доримене.

Этот незамысловатый фарс Мольер превратил в трехактную комедию-балет, в которой колебания нерешительного Сганареля, его сомнения по поводу задуманной женитьбы иллюстрировались балетными антре различных аллегорических {216} фигур (Ревности, Печалей, Подозрений), группы Насмешников, издевающихся над пожилым женихом, Цыган и Цыганок, гадающих ему на картах, Демонов, показывающих ему рога, наконец, Поклонников, ухаживающих за его молодой женой. Мольеру удалось здесь драматизировать танцы, органически включив их в действие комедии. Он добился слияния комедийного и балетного элементов, которое было намечено уже в «Докучных». Комедия-балет стала отныне цельным драматическим жанром, преодолевшим разорванную композицию типа обозрения (ревю), которая наблюдалась в «Докучных». Несмотря на большие художественные достижения «Брака поневоле» как комедии-балета, Мольер переработал в 1668 году эту комедию в одноактную, из которой он исключил все балетные сцены, значительно усилив ее реалистическую сюжетную линию. Именно этот вариант с тех пор всегда исполняется на сцене.

В «Браке поневоле» Мольер снова вернулся к проблеме брака, которая ставилась им в «Школе мужей» и «Школе жен». Однако поставил он эту проблему иначе, чем в названных двух комедиях. Если Сганарель в «Школе мужей» и Арнольф в «Школе жен» тщетно пытались принудить любимых девушек выйти за них замуж, то Сганарель в «Браке поневоле» не только не принуждает Доримену выйти за него замуж, а, напротив, его самого принуждают жениться на ней. Образ героини тоже проделал значительную эволюцию. Доримена — гораздо более опытная и бывалая девушка, чем Изабелла в «Школе мужей» и Агнеса в «Школе жен». У нее есть явные задатки распутства, почему ее отец и брат ждут не дождутся момента, когда они наконец сбудут ее с рук и возложат на мужа наблюдение за ее поведением.

Некоторые западные мольеристы полагали, что распутство Доримены проистекает от того свободного следования инстинктам, которого добиваются все мольеровские молодые героини. При этом они утверждали, что Мольер ревизует в «Браке поневоле» свой прежний взгляд на свободу чувства и законность следования молодежи инстинктам, «голосу природы». Но точка зрения этих исследователей неверна. Мольер стоит в «Браке поневоле» на прежней позиции и выступает против воспитания, основанного на неразумном принуждении. Ведь «юная ветреница» Доримена явилась плодом именно такого ненавистного гуманисту Мольеру воспитания. В этом смысле «Брак поневоле» в некотором отношении перекликается с «Жеманницами», где Мольер убедительно показал, как грубость и самодурство Горжибюса были бессильны уберечь Мадлон и Като от желания во всем походить на аристократов и даже, напротив, усиливали их тягу к прециозным салонам.

{217} Что касается до страсти Сганареля к Доримене, то Мольер ее осмеивает, потому что не считает ее ни разумной, ни естественной. Доримена — во всех отношениях не пара Сганарелю; поэтому из их брака не может получиться ничего путного. Сганарель в вопросах семейной морали является таким же грубым собственником, как другие мольеровские буржуа, и этим он сам подготовляет себя к малопочтенной роли рогоносца.

Помимо семейно-бытовой тематики Мольер вводит в «Брак поневоле» также философскую пародию, насмехаясь над неприемлемыми для него философскими направлениями. В образе карикатурного «философа» Панкраса он высмеивает официальную университетскую схоластику, прикрывающуюся великим именем Аристотеля. В образе другого философствующего тупицы, Марфуриуса, он высмеивает псевдоученых, доводящих до абсурда универсальный скептицизм Декарта. Оба эти персонажа восходят к маске Доктора, представлявшей тип лжеученого педанта в итальянской комедии дель арте. Но этот тип, обладающий в комедии масок чисто условным характером, Мольер, так сказать, «очеловечивает» и конкретизирует в историко-бытовом отношении, насыщая его конкретной пародией на отвергаемые им в современной философии направления. Насмешка над лжеученостью и мертвенным формализмом Панкраса и Марфуриуса осуществляется Мольером с обычной для него позиции народного здравого смысла.

Через три месяца после «Брака поневоле» Мольер был привлечен к участию в грандиозном придворном празднестве — «Увеселении волшебного острова», происходившем в версальском парке и представлявшем целую серию конных ристаний, турниров, игр, танцев и спектаклей. На долю Мольера в этом празднестве выпала очень большая роль. Все включенные в состав празднества комедии были написаны им; кроме того, его труппа исполняла балет «Волшебница Альсина», сюжет которого был заимствован из «Неистового Роланда» Ариосто. Мольер сочинил для этого празднества комедию-балет «Принцесса Элиды», написанную уже не на фарсовый, а на галантно-любовный сюжет, развертывающийся в некоей условной античной обстановке. Наиболее интересным персонажем «Принцессы Элиды» был придворный шут Морон, остроумный и язвительный, роль которого исполнил сам Мольер, оживлявший своей буффонадой несколько монотонное действие пьесы.

«Принцесса Элиды» явилась первым в творчестве Мольера образцом галантно-пасторальной комедии-балета — жанра, к которому относятся также «Мелисерта» (1666), «Комическая пастораль» (1666), «Блистательные любовники» {218} (1670) и написанная Мольером в сотрудничестве с Корнелем «Психея» (1671). Действие всех этих пьес разыгрывается в нереальной античной или пасторальной обстановке, где некие абстрактные принцы и принцессы ведут галантные беседы о любви в духе средневековой куртуазной поэзии. Все эти пьесы — чужеродное тело в наследии реалиста и сатирика Мольера, отходившего иногда от своих основных творческих задач для того, чтобы угодить вкусам короля, который больше всего любил балеты и оперы на галантно-мифологические и пасторальные темы.

Противоречие между Мольером-реалистом и слащаво-галантными пьесами, которые он писал для двора, можно в известной степени объяснить тем, что Мольер в этот период, когда вокруг его творчества особенно обострилась идейно-политическая борьба, хотел заручиться покровительством Людовика XIV.

### 5

Своей высшей точки идейная борьба Мольера достигла в пятилетие с 1664 по 1669 год. К этому времени относятся наиболее острые, наиболее сатирические комедии Мольера: «Тартюф» (первая редакция — 1664; вторая редакция — 1667; третья редакция — 1669), «Дон-Жуан» (1665), «Мизантроп» (1666), «Амфитрион» (1668), «Жорж Данден» (1668), «Скупой» (1668). В этих пьесах Мольер подвергает осмеянию и обличению все основные социальные силы, на которые опиралась абсолютная монархия: духовенство, феодальную аристократию, буржуазию. Он изобличает религиозное лицемерие и ханжество, хищничество и распутство феодалов, пустоту и лживость аристократии, угодливость придворных, бессердечное стяжательство буржуа, их жадную погоню за титулами.

Наиболее острой пьесой этого пятилетия бесспорно является «Тартюф», над которым Мольер работал больше пяти лет. Гуманист и вольнодумец Мольер смело направляет в этой комедии свои стрелы в католическое духовенство, его лицемерную религиозную мораль, его ханжество и мракобесие. Первоначально в «Тартюфе» выводился на сцену церковник в рясе, и комедия имела в своей первой редакции яркий антиклерикальный характер. В последующих двух редакциях Тартюф снял с себя сутану и оказался типом светского, ханжи. Это нисколько не ослабило сатирической остроты комедии, а, напротив, даже усилило ее, потому что, перестав быть антиклерикальной, комедия стала антирелигиозной по своей объективной сущности. Ее «сверхзадачей» стало разоблачение христианской этики, раскрытие лживости церковников, претендующих на духовное руководство и в то же время лишенных всякой ответственности за свои поступки.

{219} Мольер показывает в своей комедии подчинение влиянию Тартюфа наиболее именитых представителей буржуазии вроде Оргона и его матери и в то же время делает самым смелым противником Тартюфа служанку Дорину, представительницу народа с присущим ему здравым смыслом. Однако ни Дорина, ни вся семья Оргона, состоящая из честных и разумных людей, не могут справиться с Тартюфом. Разоблачает этого гнусного проходимца и хищника только мудрый и прозорливый король. С Тартюфа срывается маска в тот самый момент, когда он, окончательно обнаглев, приходит арестовать своего благодетеля Оргона. Неправдоподобность этого финала должна была подчеркнуть трудность разоблачения людей, подобных Тартюфу, в абсолютистской Франции XVII века, в которой лицемерие и ханжество были настолько распространены в высших кругах общества, что пользовались полной безнаказанностью. Мольер как бы хочет сказать, что только чудом можно расправиться с субъектами вроде Тартюфа, которые все еще торжествуют во Франции.

Комедия огромной обобщающей силы, до сих пор сохраняющая свою обличительную остроту, «Тартюф» в пору своего возникновения был направлен против конкретной реакционно-клерикальной организации, существовавшей во Франции с 1627 года и имевшей целью борьбу со всевозможными «еретиками», безбожниками, вольнодумцами, врагами церкви и монархии. Эта организация называлась Обществом святых даров и числила в своих рядах помимо церковников многих принцев, придворных и сановников во главе с королевой-матерью Анной Австрийской. Под покровом «благотворительности» общество выполняло зачастую функции тайной полиции. Оно вело негласный надзор за населением, следило за подозрительными лицами, накопляло компрометирующие их материалы, после чего передавало эти материалы в руки властей. Кроме того, общество боролось с народными празднествами, со светской музыкой и театром и вело пропаганду аскетизма.

Мольер с самого начала своей работы над «Тартюфом» целился в это общество, которое современники часто называли «заговором святош» («La cabale des dévots»), изобразил в лице героя своей комедии представителя этой организации. Людовик XIV был осведомлен об этом намерении Мольера и не возражал против него, так как отрицательно относился к организации святош, являвшейся своего рода государством в государстве. Но придворные ханжи сумели добиться запрещения комедии сразу после ее постановки, убедив короля в том, что комедия нападает не только на ханжество, но на религию вообще. Формально основанием для придирок являлось духовное звание Тартюфа в первой редакции комедии. {220} Пьеса состояла в это время из трех актов и кончалась торжеством Тартюфа после неудачной попытки Дамиса разоблачить его ухаживание за Эльмирой.

Мольер протестовал против запрещения его комедии и писал в первом прошении (placet) на имя короля, что «оригиналы добились запрещения копии». Но Людовик не пошел, против могущественного общества и не снял запрещения с «Тартюфа». Тогда Мольер занялся полной переделкой комедии. Он изменил ее название на «Обманщик», переименовал героя из Тартюфа в Пашольфа, сделал его светским человеком и заставил добиваться руки Марианы. Он увеличил число актов комедии до пяти и обрисовал связи Панюльфа с двором, судом и полицией. Комедия кончалась в этой второй редакции разоблачением Панюльфа. Она была разрешена к постановке, но прошла только один раз, после чего была снята президентом парижского парламента. Мольер направил к королю второе прошение, в котором грозился совершенно прекратить сочинение комедий. Тогда в дело вмешался парижский архиепископ, запретивший исполнение «Тартюфа» под страхом отлучения от церкви не только актеров, но и зрителей. Король еще раз предал Мольера, и тот вынужден был закрыть свой театр на семь недель.

Заключение Людовиком XIV «церковного мира» с папой Климентом IX положило начало полосе относительной терпимости в религиозной политике французского абсолютизма. Теперь Мольер получил окончательное разрешение поставить «Тартюфа» в его третьей, нынешней редакции. Герой снова носит в ней свое прежнее имя, однако является светским лицом, как во второй редакции. Остались в третьей редакции и махинации Тартюфа в высших сферах и его разоблачение «мудрым королем». Комедия имела оглушительный успех и навсегда осталась одной из популярнейших пьес Мольера.

Характерная особенность «Тартюфа» — разнообразие использованных в пьесе художественных приемов. Здесь можно найти и элементы фарса с присущей ему буффонадой (беготня, пощечины, прятанье Оргона под стол и т. п.), и элементы комедии интриги, которой, присуще внимание к таким сюжетным мотивам, как шкатулка с компрометирующими Оргона документами, как одновременное ухаживание Тартюфа за Эльмирой и Марианой, как необоснованная ревность Валера к Мариане, их ссора и примирение (сцена любовной размолвки во втором акте). Еще больше в «Тартюфе» элементов бытовой комедии или комедии нравов: целый ряд сцен пьесы (ссора госпожи Пернель с ее снохой и внуками; объяснение Марианы с отцом, настаивающим на ее браке с Тартюфом; изгнание Оргоном сына Дамиса из родительского дома; образ служанки Дорины, почти члена семьи Оргона) раскрывает {221} нам специфические особенности французского буржуазного быта середины XVII века. В то же время образ Тартюфа, это воплощение лицемерия во всех его разнообразных проявлениях, является типическим для присущего Мольеру творческого метода построения характера. Лицемерие для Тартюфа — такая же «абсолютная страсть», как скупость для Гарпагона, и комедия, в которой Тартюф — главный герой, представляет собой типичный образец классицистской комедии характеров. Поскольку ее главная задача — разоблачение лицемерия, показ его социальной опасности, Мольер сгущает краски в последних двух актах комедии и вносит в нее элементы трагедии, заставляя глупца Оргона более сурово расплачиваться за доверчивость, чем это принято в комедии.

Так Мольер сочетает в своей знаменитой комедии элементы разнообразных жанров — от наивной буффонады до гневного, обличительного пафоса.

Особенно большой интерес представляет в комедии образ самого Тартюфа. Этот образ возник в результате наблюдения и изучения жизни, и недаром современники усматривали в нем сходство с реально существовавшими лицами (например, с аббатом Ла-Рокеттом, с авантюристом Шарпи, с монахом-кордельером Итье и многими другими). Кроме того, буржуазные литературоведы находили в образе Тартюфа сходство с рядом литературных прототипов: в «Декамероне» Боккаччо (III новелла VIII дня), в комедии Пьетро Аретино «Лицемер», в сценарии из сборника Фламинио Скала «Педант», в романе Шарля Сореля «Полиандр», в новелле Поля Скаррона «Лицемеры» и др.

Но даже если Мольер мог воспринять из разнообразных источников ряд типических черт, он был все же совершенно самостоятельным в создании образа Тартюфа, социального типа огромной обобщающей силы. Имя Тартюфа, как и имя Гарпагона, стало нарицательным сразу же после появления комедии. Свою обобщающую силу образ этот не утерял до наших дней.

Мастерство Мольера как создателя «Тартюфа» было высоко оценено великими писателями разных стран. Так, Вольтер писал: «Комедия “Тартюф”, этот шедевр, равного которому не создал ни один народ, принесла много добра, показав лицемерие во всей его отвратительности». Пушкин писал, что «бессмертный Тартюф, плод самого сильного напряжения комического гения» и находил в этой комедии Мольера, как и в «Фаусте» Гете, высшую смелость: «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию»[[182]](#footnote-183).

{222} Очень высоко ставил «Тартюфа» также В. Г. Белинский. Он писал о Мольере в своей известной статье о «Горе от ума» (1839): «Конечно, французы правы, что ставят Мольера выше Корнеля и Расина: он действительно был человек с большим талантом, с неистощимой живостию и остротою французского ума; он истощил все богатство разговорного французского языка, воспользовался всею его грациозною игривостию для выражения смешных противоречий; он подметил и верно схватил многие черты своего времени»[[183]](#footnote-184). «Комедии Мольера, — писал он три года спустя в статье о “Школе жен”, — сатиры в драматической форме, сатиры, в которых резкое, остроумное перо его предавало на публичный позор невежество, глупость и подлость… Они имели сильное влияние на современников — следовательно, имеют историческое значение. Человек, который мог страшно поразить перед лицом лицемерного общества ядовитую гидру ханжества, — великий человек! Творец “Тартюфа” не может быть забыт!»[[184]](#footnote-185) Общая высокая оценка Мольера не мешала Белинскому находить у него недостатки в частностях. Так, и по поводу «Тартюфа» Белинский писал, что в нем «все лица присочинены для главного, и сам Тартюф так нехитер, что мог обмануть только одного человека и то потому, что этот один — пошлый дурак»[[185]](#footnote-186).

Интересный отзыв о Мольере и его «Тартюфе» дает К. С. Станиславский: «Мольер… широко охватывает человеческие страсти и пороки. Он описывает то, что видел и знает. Но как гений он знает все. Его Тартюф — не просто господин Тартюф, а все человеческие Тартюфы вместе взятые. Он описывает жизнь, происшествие, частное лицо, а получается общечеловеческий порок или страсть»[[186]](#footnote-187).

Вторая великая сатирическая комедия Мольера, «Дон-Жуан, или Каменный гость», была написана Мольером после запрещения первой редакции «Тартюфа», которое создало в его театре тяжелый репертуарный кризис. Стремясь поправить материальные дела своей труппы, Мольер спешно сочиняет комедию на популярную в театре XVII века тему испанского происхождения, усвоенную уже до него итальянским и французским театром. Некоторая поспешность сочинения комедии видна из того, что Мольер, начав писать ее стихами, как полагалось писать «высокую» комедию, затем перешел к прозе.

{223} Мольер смело обошелся в этой комедии с правилами классицизма и непринужденно сочетал в ней комический и трагический элемент, закончив пьесу страшной гибелью нечестивого героя. Все это приблизило «Дон-Жуана» к жанру трагикомедии, который был широко распространен в испанском театре (хотя и назывался здесь просто «comedia»). Приближение Мольера к формальным особенностям испанской драмы было тесно связано с разработкой в «Дон-Жуане» испанского сюжета.

Однако Мольер весьма своеобразно трактовал образ испанского героя. Легендарного севильского озорника он превратил во французского аристократа XVII века и изобразил его «злым вельможей» (grand seigneur méchant homme), типичным феодальным хищником — развратным, наглым, циничным, попирающим все моральные устои и лишенным всяких твердых убеждений. Мольеровский Дон-Жуан то бравирует своим безбожием, то прикидывается ханжой и как бы соревнуется с Тартюфом. Этого развратного дворянина обличают его отец дон Луис и его слуга Сганарель. Отец поучает его, что «добродетель — первое условие благородства», Сганарель приходит в ужас от его неверия и грозит ему божьим судом.

Однако наряду с отрицательными чертами Дон-Жуан имеет и ряд положительных качеств. Он не только красив, блестящ, обходителен и храбр, то есть обладает качествами, подобающими молодому дворянину. Он, кроме того, еще умен, образован, наделен передовыми материалистическими взглядами и по некоторым вопросам высказывает взгляды самого Мольера (например, он, подобно Мольеру, насмехается над медициной и врачами). И все же свой ум, способности и образование Дон-Жуан использует в хищнических целях. За это Мольер осуждает его и в последнем акте комедии приводит к гибели.

Оригинальность данной пьесы Мольера заключается еще и в том, что Мольер не только разоблачает пороки своего распутного героя, но одновременно разоблачает его устами тот порочный мир, к которому принадлежит сам Дон-Жуан. Все эти особенности построения образа главного героя являются у Мольера исключением и приближают его в данном случае к Шекспиру. Сходный прием положен также в основу построения образа слуги Дон-Жуана Сганареля: с одной стороны, Сганарель — простоватый, незатейливый человек, с другой стороны, он — носитель положительной народной морали, противопоставляемой дворянской распущенности Дон-Жуана.

Реакционная аристократия приняла «Дон-Жуана» в штыки, как и «Тартюфа». После пятнадцати представлений комедия {224} была снята с репертуара и больше не появлялась на сцене до 1841 года. Вместо нее ставили комедию в стихах на ту же тему Тома Корнеля «Каменный гость», которая была лишена, однако, вольнодумных мыслей Мольера. Мольер, добивавшийся разрешения постановки «Тартюфа», не стал бороться за «Дон-Жуана» потому ли, что считал его менее ценным, чем «Тартюф», потому ли, что боялся потерять все, добиваясь сразу разрешения двух запрещенных комедий.

Третья великая сатирическая комедия «Мизантроп» явилась плодом длительной, тщательной работы Мольера, отделывавшего в ней мельчайшие детали, долго проверявшего ее путем публичных чтений раньше, чем вынести на сцену. Поставленная на сцене, она не имела успеха, хотя главную роль в ней прекрасно исполнял сам Мольер. Причиной неуспеха этой превосходно написанной пьесы следует признать отсутствие в ней внешнего действия и комических ситуаций.

«Мизантроп» — типичный образец классицистской «высокой» комедии с тонким, интеллектуальным, философским комизмом, где главное место занимают психологически обрисованные характеры. Герой комедии Альцест — честный, благородный человек, страстный искатель правды, обличитель пороков аристократического общества: его эгоизма, пошлости, льстивости и лживости, его наглой погони за личным преуспеянием и богатством. Однако обличение Альцестом французского высшего света носит крайне абстрактный, неопределенный и донкихотский характер, потому что он совершенно лишен чувства реальной действительности. Именно потому, и только потому, он и комичен. Комизм его характера вытекает из несоответствия между содержанием и формой его критики; его глубокая критика облечена в неглубокую форму: Альцест кипятится попусту, лишен чувства такта и чувства меры, читает неуместные нравоучения совершенно ничтожным людишкам. Кроме того, Альцест показан влюбленным в пустую и бездушную кокетку Селимену, которая смеется над ним и соглашается выйти за него замуж только тогда, когда от нее отступились все ее поклонники. Однако союз Альцеста и Селимены не состоится, потому что Альцест предлагает ей удалиться от людей, а Селимена не хочет хоронить себя в пустыне. Альцест остается один с твердым решением уйти от людей. Непримиримому Альцесту Мольер противопоставил покладистого Филинта, умеющего ладить с людьми, которому он отдает свое сочувствие. За это Мольера впоследствии критиковали представители революционной буржуазии XVIII века во главе с Руссо.

К группе сатирических комедий Мольера следует отнести и написанную на мифологический сюжет, заимствованный у Плавта, комедию «Амфитрион». Обращение к мифологии в {225} данном случае было необходимо Мольеру для замаскированной сатиры на нравы версальского двора. Мольер язвительно разоблачил в этой комедии раболепие и низкопоклонство придворных, готовых забыть и стыд, и честь, и совесть ради того, чтобы подслужиться к монарху или его фавориту. Сатирическое отношение Мольера к придворной среде в этой комедии полнее всего выражено в образе хитрого и умного раба Созия, язвительно разоблачающего знатных господ, их любовные проделки и интриги, их презрительное отношение к маленьким людям. Роль Созия с огромным блеском играл Мольер, использовавший в ней те же краски, что и в ролях шутов в комедиях-балетах.

### 6

В том же 1668 году, в котором написан «Амфитрион», Мольер обращается к сатирическому обличению собственного класса. Антибуржуазная сатира становится основной темой его творчества в последние пять лет его жизни. Он не жалеет красок для обличения специфических пороков буржуазии, среди которых на первом месте следует поставить жажду обогащения и стяжательскую алчность, заглушающую все человеческие чувства, все родственные отношения. Наиболее яркое выражение эта тема получила в «Скупом», одном из лучших образцов мольеровской комедии характеров.

Сюжет «Скупого», как и сюжет «Амфитриона», заимствован Мольером у Плавта («Горшок»). Однако мольеровский скупец Гарпагон весьма сильно отличается от плавтовского скупца Эвклиона. Если последний был бедняком, случайно оказавшимся обладателем горшка с золотом, то Гарпагон — настоящий денежный человек, представитель ростовщического капитала, типичный для своей эпохи. Образ Гарпагона ярко иллюстрирует мольеровский метод построения характера, основанного на одной черте, на одном качестве. Таким единым качеством является для Гарпагона скупость, которая представляет собой абсолютную страсть. Исторически это вполне правдиво. Вспомним слова Маркса о скупости: «При исторических зачатках капиталистического способа производства, — а каждый капиталистический parvenue [выскочка] индивидуально проделывает эту историческую стадию, — жажда обогащения и скупость господствуют как абсолютные страсти»[[187]](#footnote-188). Таким образом, Мольер не разошелся с жизнью, когда изобразил своего скупого маниаком, одержимым, рабом своей страсти к золоту, которая производит величайшие опустошения в его психике, извращая нормальные человеческие отношения. Фанатизм накопления в образе Гарпагона {226} близок к религиозному фанатизму. Подобно последнему, изображенному в «Тартюфе», он разлагает семью и делает Гарпагона врагом его собственных детей, которые начинают мечтать о смерти отца.

Мольер подметил в психологии стяжателя то противоречие, о котором писал Маркс в «Капитале»: «Вместе с тем в благородной груди капиталиста развертывается фаустовский конфликт между страстью к накоплению и жаждой наслаждений»[[188]](#footnote-189). Действительно, мольеровский скупец чужд аскетизма. Обладание золотом развивает в нем такое чувство, будто ему все доступно, все позволено, а на этой почве у него развивается жажда наслаждений, которые он может купить на свое золото. Именно эта жажда наслаждений и внушает Гарпагону мысль о женитьбе на Мариане. Эта старческая страсть приводит его к столкновению с собственным сыном, влюбленным в ту же Мариану; кроме того, страсть Гарпагона комически сталкивается с его скаредностью, с его боязнью потратить лишний грош.

Мольер комически обыгрывает все столкновения, происходящие на почве скупости Гарпагона, в том числе и столкновение отца с сыном, очутившихся в ролях ростовщика и его клиента. Но поскольку Клеант занимает деньги под ожидаемое им наследство отца, Гарпагон собирается ссудить его деньгами как бы под залог собственной жизни. Мольер хочет этим показать, что денежные отношения замыкают людей в порочный круг, из которого нет никакого выхода. Создав мрачный образ Гарпагона на заре истории капитализма, гуманист Мольер делает зловещее предостережение собственному классу, находящемуся еще в полосе своего восхождения.

Мольеровский метод раскрытия образа скупого Гарпагона вызвал ряд возражений со стороны русских писателей, принадлежавших к числу почитателей великого французского комедиографа, но стремившихся к более полнокровному реалистическому изображению жизни и человеческих характеров. Так, А. С. Пушкин, восхищавшийся Мольером с детских лет, назвавший его в своем стихотворении «Городок» (1814) «исполином», впоследствии критиковал мольеровский метод построения характеров, проявившийся в образе Гарпагона, и противопоставил ему шекспировский метод, более полнокровный и реалистический. В своей заметке из «Table-talk» (1834) Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой {227} скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»[[189]](#footnote-190).

В сходном с Пушкиным смысле высказывался о «Скупом» А. С. Грибоедов. Защищая портретный метод построения характеров, примененный Мольером в «Мещанине во дворянстве» и «Мнимом больном», Грибоедов отвергал «Скупого», в котором Мольер пошел другим путем: «Скупец — антропос собственной фабрики, и несносен»[[190]](#footnote-191). Наконец, и В. Г. Белинский присоединяет свой голос к Пушкину и Грибоедову, когда пишет о Мольере: «Например, в его “Скупом” Гарпагон, конечно, хорош, как мастерски написанная карикатура, но все другие лица — резонеры, ходячие сентенции о том, что скупость есть порок; ни одно из них не живет своею жизнью и для самого себя, но все придуманы, чтобы лучше оттенить собою героя quasi-комедии»[[191]](#footnote-192).

Все приведенные нами критические замечания о «Скупом», по существу, бьют в одну точку. Они направлены против однокачественности и однопланности образа Гарпагона, в основу которого положена одна черта — скупость, приобретающая характер абсолютной страсти. Такая обрисовка образа не является индивидуальной особенностью Мольера. Она присуща всему театру классицизма и является выражением его рационалистического метода. Однако Мольер далеко не во всех своих комедиях строил характеры героев по такому рационалистическому методу. Он прибегал к нему только тогда, когда изображал абсолютные страсти, поглощающие человека целиком, без остатка. Не все такие страсти могут быть объектом комической трактовки. Так, например, нам трудно представить себе Макбета в роли героя комедии. Из всех изображенных Мольером страстей только две — скупость и религиозный фанатизм — являются абсолютными страстями, и Мольер имел полное право обобщать их, доводя до самых отвратительных крайностей. Образы Гарпагона и Тартюфа не становились из-за такой трактовки оторванными от жизни схемами. Напротив, они приобретали особенно устрашающее и воспитательное в полном смысле этого слова значение.

Вслед за обличением буржуазной скупости Мольер осмеивает тягу буржуазии к дворянству, ее стремление покупать себе жен из дворянских семей и растворяться в дворянском сословии. В комедии «Жорж Данден, или Одураченный муж», впервые разрабатывающей эту тему, показан богатый крестьянин Жорж Данден, женившийся из глупой спеси на дочери {228} разорившегося барона Анжелике, которая ни в грош не ставит своего мужа и обманывает его с молодым дворянином Клитандром. При этом тесть и теща Дандена покрывают проделки своей дочери и помогают ей оставлять в дураках недалекого и ревнивого мужа. Обманутый, осмеянный и униженный Данден, которого заставляют на коленях просить прощения у его негодной жены, горько раскаивается в своей неразумной женитьбе, повторяя фразу, ставшую знаменитой: «Ты этого хотел, Жорж Данден!» В последнем акте он даже подумывает о том, чтобы броситься от злой жены в омут. Показывая злоключения Дандена, Мольер, однако, делает его самого виновным в этих злоключениях: ведь он переоценил силу своего кошелька и купил себе жену, не справившись о ее чувствах. Этим он лишил себя моральных прав на ее верность и, следовательно, заслужил те рога, которые Анжелика ему наставляет.

Ту же тему о буржуа, лезущих в дворянскую среду, Мольер разработал в знаменитой комедии «Мещанин во дворянстве» (1670), одном из своих лучших, совершеннейших созданий. Тема эта раскрыта в данной пьесе значительно глубже, тоньше и острее, чем в предыдущей. Если «Жорж Данден» являлся, в сущности, незамысловатым фарсом, то «Мещанин во дворянстве» — красочная бытовая комедия. В центре ее стоит образ разбогатевшего буржуа Журдена, который тяготится своим низким социальным положением и хочет подняться вверх по общественной лестнице. Но так как он человек крайне недалекий, то он не умеет серьезно бороться за преодоление своей сословной ограниченности, а может только копировать внешние повадки и манеры аристократов. При этом он не замечает, что аристократ, с которым он водит знакомство, — Дорант — является титулованным мошенником, вытягивающим из него деньги с помощью расточаемых ему комплиментов.

Особенно знамениты в комедии сцены обучения Журдена разным наукам и искусствам, раскрывающие бестолковость Журдена, его некультурность и одновременно его нелепую жажду подражать всем навыкам аристократии. Учителя Журдена, презирая его, гнут перед ним спину, так как сознают, что «его здравый смысл находится в кошельке, его похвалы отчеканены в виде монет». Так тонко показывает Мольер отношение к новому хозяину жизни, выходящему на историческую арену.

Журдену противопоставлена его жена, грубоватая и необразованная женщина, наделенная, однако, здравым смыслом и чувством собственного достоинства, которое совершенно отсутствует у ее мужа. Возмущенная дурью Журдена и тем, что он бросает свои деньги на ветер, она читает нотации {229} не только Журдену, но и обхаживающим его аристократам. Свою дочку Люсиль госпожа Журден хочет выдать не за дворянина, как этого желает ее муж, а за человека своего класса, культурного, образованного, состоящего на государственной службе. Этот молодой человек Клеант принадлежит к числу тех просвещенных резонеров, которые казались Мольеру особенно привлекательными. В образе Клеанта Мольер утверждает первенство личных заслуг человека перед его знатностью и богатством.

Наряду с господами большую роль в «Мещанине во дворянстве» играют слуги — Ковьель и Николь. Ковьель — типичный слуга-интриган в духе первого дзанни итальянской комедии масок (недаром он носит типичное для неаполитанского первого дзанни имя — Ковьелло); Николь же — чисто французский народный персонаж, близкий к таким мольеровским служанкам, как Дорина в «Тартюфе» и Туанета в «Мнимом больном». Мольер ввел в комедию любовную интригу слуг, параллельную любовной интриге господ, и в третьем акте (явление седьмое — десятое) развернул большую сцену ссоры и примирения двух пар влюбленных, напоминающую аналогичную сцену из юношеской комедии Мольера «Любовная размолвка».

Характерной особенностью «Мещанина во дворянстве» является то, что сочная бытовая комедия обрамлена здесь затейливой балетной рамкой. «Мещанин во дворянстве» — один из лучших образцов мольеровских комедий-балетов. Мольеру удалось здесь теснейшим образом связать танец с комедийным действием, драматизуя танец и ритмизуя комедийные сцены. Своей высшей точки балетное мастерство Мольера достигло в знаменитой «турецкой церемонии», которой завершается четвертый акт комедии. Эта церемония посвящения Журдена в сан «мамамуши» представляет пародию на подлинные церемонии турецкого двора. Она была сочинена Мольером по приказанию Людовика XIV, решившего выставить на потеху восточных «варваров», не сумевших оценить устроенного им в 1669 году пышного приема. Блестящая, предельно изобретательная, переполненная до краев весельем балетная буффонада «Мещанина во дворянстве», равно как и примыкающая к ней сцена «посвящения в доктора», завершающая последнюю комедию Мольера «Мнимый больной», позволяет признать Мольера величайшим мастером комического балета, проложившим в этой области такие же новые пути, как и в области комедии в собственном смысле слова. Наряду с комедиями, обличающими различные пороки буржуазии, Мольер ставит начиная с 1665 года целую серию комедий, обличающих современных ему врачей — невежд и шарлатанов. Кампанию Мольера против врачей открывает {230} комедия-балет «Любовь-целительница» (1665). За ней следует веселый фарс «Лекарь поневоле» (1666), а затем с промежутками комедии-балеты фарсово-бытового типа: «Господин де Пурсоньяк» (1669) и «Мнимый больной» (1673). Если добавить к перечисленным пьесам юношеский фарс Мольера «Летающий лекарь», а также «Дон-Жуана», в котором есть эпизод переодевания Сганареля в докторское платье и беседа Сганареля с Дон-Жуаном о медицине, то окажется, что Мольер в шести пьесах затронул вопрос о врачах и медицине. Чем объясняется такое упорное возвращение Мольера к теме, не принадлежащей к числу острых общественно-политических проблем?

Вопрос о медицине и ее невежественных представителях имел для Мольера существенное значение как составная часть вопроса о схоластической лженауке, борьбу с которой Мольер вел в течение всей жизни, обличая то философов-метафизиков («Брак поневоле», 1664), то астрологов («Блистательные любовники», 1670), то ученых поэтов-педантов («Ученые женщины», 1672), то педантов-учителей («Любовная размолвка», «Мещанин во дворянстве», «Графиня д’Эскарбанья»). Специфической особенностью всех этих комических уродов является то, что они засоряют мозги других людей всякого рода мнимой ученостью, не просвещающей, а затемняющей их сознание. Типическая особенность всякой лженауки, которой промышляют отмеченные категории педантов, — противоречие между формой и содержанием, тщательная разработка мнимоученой внешности при полной внутренней пустоте.

Все особенности схоластической лженауки распространяются также на медицину, которая является, по мнению Мольера, типичной представительницей этой лженаучной области, потому что, подобно средневековой метафизике, она основывается не на изучении природы, а на чисто словесных рассуждениях, прикрывающих нелепые знахарские приемы ссылками на античных и средневековых медиков. Главным отличием врачей от других мракобесов, педантов и шарлатанов было то, что они не только засоряли мозги своих пациентов, но и угрожали их здоровью, даже жизни. Поэтому Мольер считает медицину и врачевание настоящим общественным бедствием, опасность которого возрастает вследствие доверчивости и мнительности больных. Сам Мольер был больным человеком, испытавшим, так сказать, на собственной шкуре все зловредные ухищрения и махинации невежественных и недобросовестных врачей.

В первой из названных антимедицинских пьес — «Любовь-целительница» — Мольер освежил незамысловатую фарсовую интригу нападками на четырех французских придворных врачей, {231} замаскированных греческими прозвищами — Дефонандрес («убийца людей»), Баис («лающий»), Макротон («медленно говорящий»), Томес («пускающий кровь»). Все четыре популярных медика были сразу узнаны зрителями, что обеспечило комедии громкий, но скандальный успех.

Начатая в «Любви-целительнице» кампания против врачей была продолжена в «Лекаре поневоле», одном из самых блестящих мольеровских фарсов, в котором ожили все лучшие черты раннего творчества Мольера. Сюжет «Лекаря поневоле» заимствован из французского фаблио XIII века о крестьянине-лекаре. Но если в фаблио речь шла о принцессе, подавившейся рыбьей косточкой и излечиваемой смешными ужимками крестьянина, то героиня комедии Мольера Люсинда, дочь буржуа Жеронта, притворяется немой, так как не хочет выйти замуж за нелюбимого человека. Мольеровский дровосек Сганарель хитрее и расчетливее своего прототипа из фаблио. Он быстро осваивается со своим новым положением и использует его в целях наживы, чему способствуют открывшиеся у него шарлатанские способности. Его главным средством оказывается нахальство, с помощью которого он маскирует свое чудовищное невежество. Новая черта в поведении Сганареля — его продажность: он за деньги содействует плутням Люсинды и ее возлюбленного Леандра.

Однако не Сганареля разоблачает Мольер в комедии: Сганарель является *орудием* мольеровский критики, а не ее объектом. Типичный плебейский герой, сметливый, ловкий, изобретательный, жизнеспособный, он напоминает героев средневековых французских фаблио и фарсов, в образах которых прославлялись успех и удача, достигаемые подчас самыми предосудительными средствами. По своему общему облику и темпераменту Сганарель из «Лекаря поневоле» отличается от носящих то же имя героев ряда мольеровских комедий и приближается скорее к Маскарилю, герою трех первых комедий Мольера. Вместе с Маскарилем Сганарель прокладывает путь Ковьелю, Сбригани и Скапену, плутоватым героям последних произведений Мольера.

Насмешки над врачами появляются также в комедии-балете «Господин де Пурсоньяк», одной из самых веселых пьес Мольера, в которой он достиг высот фарсовой буффонады. Эта искрометная буффонада имеет, однако, крепкую бытовую основу. Мольер разрабатывает здесь старинную фабулу о злоключениях провинциала, попавшего в столицу и становящегося здесь жертвой всевозможных проделок плутов, поставивших себе цель выжить его из столицы. В Неаполе героем такой комедии был любимый народом комик Пульчинелла, а в Париже Мольер вывел в этой роли смешного и недалекого дворянина из Лиможа, носящего выразительную {232} фамилию Пурсоньяк (от pourceau — свинья, боров). Этого лиможского жителя, приехавшего в столицу, чтобы жениться на хорошенькой Жюли, Мольер изображает необыкновенно сочно, придавая ему типичные черты захолустного дворянина, так что сразу нашлись люди (и даже лиможцы!), принявшие мольеровскую насмешку на свой счет.

Помимо роли Пурсоньяка местный колорит окрашивает также роли интриганок Нерины и Люсетты, выдающих себя за женщин, соблазненных и брошенных Пурсоньяком с маленькими детьми на руках. Одна из этих мнимых жертв Пурсоньяка говорит на пикардийском, а другая — на лангедокском наречии. Мольер использовал здесь один из популярных приемов итальянской комедии масок — введение в пьесу с комической целью нескольких языков или диалектов.

Организатором сложной интриги, имеющей целью заставить Пурсоньяка уехать из Парижа обратно в родную провинцию, является неаполитанец Сбригани, охарактеризованный в списке действующих лиц как «посредник в любовных делах». Этот профессиональный плут и интриган вместе со своей партнершей Нериной берется услужить Жюли и ее возлюбленному Эрасту. Вкравшись в доверие к недалекому провинциалу, он натравляет на него врачей и аптекарей, выдавая его за тяжело больного человека, отвергающего всякую врачебную помощь. Тогда врачи и аптекари, вооруженные огромными клистирами, пытаются насильно лечить Пурсоньяка. Знаменитое гротесковое балетное антре врачей и аптекарей, преследующих Пурсоньяка с клистирами в руках, вел на премьере этой комедии композитор Люлли, итальянец по происхождению, который был хорошим певцом и танцовщиком. Весь двор покатывался со смеху при виде того, как два крупнейших художника Франции, «два Батиста» (Мольер и Люлли были тезками), разыгрывали эту «клистирную сцену», в которой Мольер — Пурсоньяк спасался от преследований Люлли — аптекаря.

Но Пурсоньяка не удалось уморить лечением. Тогда Сбригани с Нериной напускали на него сначала мнимособлазненных им женщин, затем адвокатов и судейских, доказывающих ему, что «многоженство есть виселичный казус», и, наконец, мнимых полицейских, пытающихся арестовать Пурсоньяка, переодевшегося, по совету Сбригани, в женское платье. Эти сцены заключают в себе ядовитые выходки против французского «правосудия», которое имеет обыкновение сначала повесить человека, а потом уже разбираться в его виновности. Эти сатирические стрелы против судебных «порядков» старой Франции вскоре будут повторены Мольером в «Плутнях Скапена».

{233} Интерес комедии «Плутни Скапена» (1671), являющейся одной из популярнейших, чаще всего исполняемых сейчас мольеровских пьес, заключается в том, что она дает едва ли не самое яркое подтверждение глубочайшей связи творчества Мольера с народно-комической, фарсовой стихией. Если близость к фарсу ярко обнаруживалась в ранних комедиях Мольера, то это можно было объяснять его творческой незрелостью, недостаточной связью молодого актера Мольера с литературным миром, недостаточной его теоретической вооруженностью. Совсем другое дело, когда фарсовые мотивы и приемы проявляются в зрелом творчестве Мольера, после того как он создал во Франции высокую классицистскую комедию и удостоился признания со стороны вождя классицизма Буало, назвавшего его в своей второй сатире «редкостным и славным умом» (rare et fameux esprit). В этом случае можно уже говорить о *сознательном* обращении Мольера к народно-театральным традициям в век господства придворно-академических вкусов и предрассудков.

Такое возвращение Мольера в последние годы его жизни к фарсу не могло не вызвать осуждения со стороны Буало, хотя он любил Мольера, дружил с ним и считал его самым талантливым из всех писателей «века Людовика XIV». Особенно возмутило Буало то, что Мольер уснастил фарсовыми сценами и приемами как раз ту из своих комедий, сюжет которой был заимствован у наиболее уважаемого им драматурга древнего мира — у серьезного и тонкого Теренция (основа сюжета «Плутней Скапена» взята Мольером из комедии Теренция «Формион»). Буало подготовлял гневную отповедь великому комедиографу. К счастью для Мольера, эта отповедь была напечатана Буало в его «Поэтическом искусстве» через год после смерти Мольера, в 1674 году.

Приведем полностью строки Буало о Мольере из «Поэтического искусства», потому что их можно рассматривать как последний и окончательный отзыв знаменитого критика о великом драматурге:

«Двор изучите вы и город изучите:  
Здесь много образцов, их пристально ищите.  
И, может быть, Мольер, изображая их,  
Сумел бы победить всех авторов других,  
Когда б уродцев он не рисовал порою,  
Стремясь быть признанным вульгарною толпою.  
Он в шутовство ушел; Теренцию взамен  
Учителем его стал просто Табарен.  
И сквозь мешок, куда Скапен залез постыдно,  
Того, кем “Мизантроп” был создан, мне не видно»[[192]](#footnote-193).

{234} Выше мы уже говорили о том, что Буало был неправ в оценке роли фарсовой буффонады в творчестве Мольера. Добавим сейчас, что Буало считал метод фарса противоположным методу, основанному на «изучении» действительности («двора» и «города»), тогда как на самом деле именно в фарсе действительность получила впервые наиболее точное и неприкрашенное отображение. Плебейская непочтительность фарса по отношению к знатным и богатым людям, ярко проявляющаяся также и в «Плутнях Скапена», не противоречит реализму, а, напротив, утверждает его, потому что точка зрения народа всегда более правильна и объективна, чем точка зрения общественных верхов, стремящихся скрыть низменные побуждения и поступки за респектабельным, благородным обликом.

«Плутни Скапена» — не только очень талантливое воспроизведение основных комических мотивов, приемов и типажа народного фарса — французского и итальянского (эти две традиции здесь, как и всегда у Мольера, выступают в сочетании). «Плутни Скапена» — также очень живая, веселая и реалистическая народная комедия, рисующая с пренебрежением мир господ (стариков и любовников) и противопоставляющая им слуг, без которых господа не могут обойтись. Эти слуги, и особенно Скапен, изображены Мольером с явным сочувствием.

Скапен — первая наметка образа народного, демократического героя, наделенного умом, изворотливостью, активностью и жизнерадостностью. Хотя он и носит ливрею лакея, он лишен лакейской психологии, обладает чувством собственного достоинства, не прощает нанесенных ему обид. Он помогает не только своему хозяину Леандру, но и его товарищу Октаву, помогает бескорыстно, из любви к искусству, а не за мешок с червонцами, как будет делать его потомок Фигаро. Правда, Скапен еще не противопоставляет себя миру господ, он лишен той политической оппозиционности, которая будет присутствовать в образе Фигаро. Но зато у Скапена нет и присущих Фигаро буржуазных, стяжательских черточек; он несравненно народнее Фигаро, он является выразителем той плебейской, демократической стихии, которая всегда жила в творчестве великого французского комика, — стихии, без которой Мольер не был бы Мольером.

В пятом явлении второго действия «Плутней Скапена» Скапен, беседуя с Аргантом, который собирается расторгнуть через суд брак своего сына, дает очень яркую, очень язвительную характеристику порядков, царящих в старинном французском суде. Картина получается весьма разоблачительной. Если вспомнить, что Мольер подходил к той же теме {235} уже в «Скупом», где был выведен в пятом акте взяточник-комиссар, и в «Господине де Пурсоньяке», где такими же взяточниками оказывались полицейские офицеры, то станет ясно, что Мольер сознательно стремился к разоблачению мира судейских и чиновников. Можно предполагать, что эта судейская, чиновничья тематика стояла у Мольера на очереди, но разработать ее Мольеру помешала преждевременная смерть.

О направлении интересов. Мольера в конце его жизни дает представление одноактная комедия «Графиня д’Эскарбанья» (1671), являющая собой эскизно очерченную картинку нравов французской провинции. Здесь нарисованы несколькими штрихами фигуры тупого провинциального педагога Бобине, судейского крючкотвора-взяточника Тибодье, млеющего перед титулованными особами, и наглого финансового дельца, беспощадного откупщика Гарпена. Этот последний тип особенно интересен, потому что он олицетворяет новую общественную силу, выходящую на передний план общественной жизни Франции в конце XVII века. В начале XVIII века откупщик будет очень ярко изображен Лесажем в его комедии «Тюркаре». Однако за Мольером остается заслуга первого изображения на французской сцене одного из тех бессовестных кровососов, которых страстно ненавидели народные массы Франции.

Предпоследняя комедия Мольера, «Ученые женщины» (1672), возвращает нас к сюжетной ситуации «Смехотворных жеманниц», но отличается от первой парижской комедии Мольера тем, что объектом сатиры на этот раз является увлечение буржуазных дам и девиц науками и философией, отвлекающее их от прозы семейной жизни, от занятий домашним хозяйством. Мольер, стоявший за освобождение женщин от пут патриархального быта и домостроя, осуждает в данной пьесе искажение прогрессивной идеи женской эмансипации, поскольку смешное увлечение салонной наукой так же разрушает мещанскую семью, как разрушало ее увлечение галантными романами и стишками. Мольер выводит в этой комедии карикатурного салонного поэта Триссотена (пародия на аббата Котена) и карикатурного поэта-педанта Вадиуса (пародия на Менажа) и рисует в образе Клитандра подлинного гуманиста, проповедующего принцип разумности и естественности и защищающего мысль об общественной пользе как единственном надежном критерии ценности литературы. «Ученые женщины» по своей форме — безупречная, классически совершенная комедия, полностью отвечавшая требованиям Буало. И все же она не имела большого успеха у современников, как и «Мизантроп», потому что отличается {236} недостаточной комической остротой, живостью и действенностью.

В своей последней комедии, «Мнимый больной», Мольер снова возвращается к насмешкам над врачами, притом возвращается в такой момент, когда сам он был тяжело болен и чувствовал неминуемую кончину. Несмотря на беспросветно мрачное настроение, в котором находился умиравший Мольер, написанная им комедия оказалась заразительно веселой и жизнерадостной. Она последовательно разоблачает врачей-шарлатанов и мнительных людей, верящих этим шарлатанам. Герой пьесы мнительный буржуа Арган, помешанный на своих мнимых недугах, является типичным эгоистом и самодуром, тиранящим всех своих близких. Он пытается принудить свою дочь Анжелику выйти замуж за молодого врача, псевдоученого кретина Фому Диафуаруса, так как считает, что «добрая дочь должна с восторгом выйти замуж за человека, который может быть полезен для здоровья ее отца».

Таким образом, эгоизм Аргана имеет своеобразный характер: он целиком связан с его комической манией и развивается на почве преувеличенной заботы о своем здоровье, выражает присущую этому богачу привязанность к плотским материальным благам. Собственнический эгоизм Аргана находит дополнение в эгоизме его второй жены — Белины, вышедшей за него замуж из-за денег и теперь с нетерпением ожидающей его смерти. Так эгоизм Аргана порождает эгоизм Белины. Ее лицемерие и корыстолюбие разоблачаются смышленой служанкой Туанетой, убедившей Аргана притвориться мертвым, чтобы узнать подлинное отношение к себе жены и дочери. В конце пьесы та же Туанета советует помешанному на болезнях Аргану самому сделаться врачом, чтобы устрашить все болезни своим докторским званием. Комедия кончается знаменитой балетной интермедией — шуточной церемонией посвящения Аргана в докторское звание. Эта гениальная балетная буффонада, основанная на материале подлинной действительности, по существу, перерастает в злую сатиру на невежество и шарлатанство, узаконенные пресловутыми статутами парижского медицинского факультета.

«Мнимый больной» — блестящий образец зрелого реалистического мастерства Мольера. Пьеса рисует французскую буржуазную семью несравненно полнее и конкретнее, чем какая-либо другая комедия Мольера. Мольер стремится здесь к широкому охвату жизни. Помимо показа комической мании Аргана в ней интересен показ происков злой жены Белины, пытающейся заточить Анжелику в монастырь и завладеть всеми капиталами мужа при помощи нотариуса Бонфуа. Этот сюжетный мотив не имеет специфически комедийного характера и предвосхищает тематику семейной буржуазной драмы {237} XVIII и XIX веков. Кроме того, Мольер в «Мнимом больном», отступая от традиций театра своего времени, выводит на сцену ребенка — младшую дочь Аргана Луизон. Арган расспрашивает Луизон о молодом человеке, ухаживающем за ее сестрой. Здесь Мольер показывает разлагающее влияние лжи и обмана на сознание девочки, которая уже умеет хитрить и притворяться, несмотря на свой нежный возраст (недаром Арган восклицает по окончании данной сцены: «Ах, нет больше детей!»). Эта сцена восхищала своим реализмом Гете, который считал ее «символом совершенного знания подмостков».

Великий немецкий поэт писал о Мольере: «Я знаю и люблю Мольера с молодых лет. И в течение всей моей жизни учился у него… Меня восхищает в нем не только совершенство художественных приемов, но, прежде всего, натура художника, полная прелести, и высокая внутренняя культура». В другой раз Гете говорил о Мольере своему собеседнику Эккерману: «Прямой человек — вот настоящее слово. В нем не было ничего искривленного и изломанного. И при этом такое величие! Он господствовал над нравами своего времени, в то время как наши Ифланд и Коцебу подчинялись нравам своего времени, находились у них в подчинении и порабощении. Мольер воспитывал людей, давая их правдивые изображения»[[193]](#footnote-194). Давая превосходную характеристику мольеровского творчества, Гете, говоря о реализме Мольера, не упомянул о народе, тогда как этот реализм имел глубокие народные корни. Только внутренняя связь с народом дала Мольеру возможность занять независимую позицию среди писателей своего времени и преодолеть ограниченность как дворянской, так и буржуазной идеологии.

Несмотря на тяжелую болезнь, Мольер не пожелал отказаться от исполнения роли Аргана в своей последней комедии и был в ней, по отзывам современников, неподражаем. Он успел сыграть эту роль четыре раза, причем на четвертом представлении 17 февраля 1673 года почувствовал себя дурно и едва довел спектакль до конца. После спектакля его перенесли на носилках домой. Здесь он скончался в десять часов вечера, задохнувшись от хлынувшей у него горлом крови. У смертного ложа великого вольнодумца не было ни попов, ни врачей.

После смерти Мольера вокруг его погребения разыгралась поистине позорная история. Церковь требовала, чтобы актеры перед смертью приносили церковное покаяние в своей «греховной» профессии. Так как Мольер не принес такого покаяния, {238} то парижский архиепископ запретил хоронить его. Только вмешательство короля потушило скандал, вызванный местью Мольеру со стороны разоблаченных им тартюфов. Изуверский приказ архиепископа был отменен, и Мольера похоронили поздно вечером без всяких торжественных обрядов за оградой кладбища, где хоронили самоубийц. За гробом Мольера шла огромная толпа «простого» народа, отдавшего последнюю дань художнику, который был его другом, выразителем его желаний и интересов.

### 7

История творчества великого писателя не завершается датой его кончины. В историю этого творчества входит посмертная судьба произведений писателя. Эта судьба Мольера блистательна. Мольер прочно завоевал своими гениальными комедиями сначала французскую сцену, а потом и сцену других стран и народов. Он создал драматургическую и сценическую традицию комедийного реалистического театра во многих странах. Особенно плодотворно осваивали мольеровские традиции драматургия и театр эпохи Просвещения в разных странах Европы. Французские комедиографы конца XVII и XVIII веков Реньяр, Дюфрени, Данкур, Лесаж, Детуш, Пирон, Грессе, Вольтер, Бомарше, Фабр д’Эглантин, Коллен д’Арлевиль были учениками и продолжателями Мольера. То же можно сказать и об английских комедиографах того же времени: Драйден, Уичерли, Конгрив, Фаркер, Ванбру, Стиль, Аддисон, Фильдинг, Кольман, Гаррик, Гольдсмит и Шеридан учились у Мольера.

Во всех странах Европы влияние творчества Мольера было плодотворным для развития собственного комедийного творчества. В Германии молодой Лессинг и молодой Гете начали свою драматургическую деятельность под знаком Мольера. В Италии его горячим поклонником и почтительным учеником был великий Гольдони, реформатор итальянского театра и основоположник итальянской литературной комедии, прозванный «итальянским Мольером». То же можно сказать о Моратине, прозванном «испанским Мольером», о Гольберге, прозванном «датским Мольером». Эти прозвища были почетными, они не умаляли ни национального своеобразия, ни оригинальности Гольдони. Моратина или Гольберга, а только подчеркивали зрелость их мастерства, позволявшую этим драматургам в представлении их народов занять место в непосредственной близости к великому французскому комедиографу.

Воздействие Мольера на драматургию и театр было плодотворным лишь в тех странах, которые переживали время {239} своего национального подъема и общественного роста. Естественно, что на родине драматурга интерес к Мольеру ослабевает в период буржуазного господства, когда пришедшая к власти буржуазия отказывается от собственных революционных традиций, от понимания театра как орудия боевой общественной сатиры и выдвигает концепцию чисто развлекательного театра, утверждающего устои буржуазного общества. У французских буржуазных комедиографов и водевилистов второй половины XIX века Ожье, Сарду, Лабиша, Пальерона, Мельяка и Галеви можно найти только следы чисто внешнего влияния комедийной техники Мольера, идейная же сторона творчества великого гуманиста и сатирика им чужда.

В театре XX века мольеровская традиция иссякает почти полностью. Реакционные буржуазные мольеристы типа Кюхлера сводят даже самые глубокие и острые комедии Мольера к чистой, безыдейной игре. Режиссеры-декаденты (Антуан в последний период своего творчества, Руше, Копо — во Франции, Рейнгардт — в Германии) дают чисто эстетские, формалистические постановки мольеровских пьес. Они все чаще обращают внимание на комедии-балеты Мольера, не останавливаясь перед постановкой даже таких безусловно слабых пьес, как «Психея». Эта пьеса дала Антуану повод для ретроспективного любования версальским придворным бытом XVII века.

Совсем иной была судьба Мольера в России. Великий французский комедиограф был издавна любимцем нашего народа. Его комедии шли на русской сцене уже в конце XVII века; они входили в репертуар петровского театра, а затем перешли в репертуар первого постоянного театра в С.‑Петербурге, возглавляемого Ф. Г. Волковым. Первым переводчиком «Мещанина во дворянстве» был В. К. Тредиаковский. Горячим поклонником Мольера был первый русский комедиограф А. П. Сумароков. Мольеровские традиции были сильны в русской комедии XVIII и начала XIX века. Лучшие русские актеры XVIII и XIX веков воспитывались не только на комедиях великих русских национальных драматургов — Фонвизина, Грибоедова, Гоголя и Островского, — но также и на комедиях Мольера.

В репертуаре И. А. Дмитревского роль Альцеста была одной из лучших. Жена Дмитревского А. М. Мусина-Пушкина замечательно играла Арсиною в «Мизантропе» и служанок в четырех мольеровских комедиях. Другими видными исполнителями мольеровских образов в театре XVIII и начала XIX века были Яков Шумский (Созий), В. А. Крутицкий (Гарпагон и Журден), С. Н. Сандунов (Скапен), А. М. Колосова (Селимена), В. Ф. Рыкалов (Гарпагон, Журден, {240} Жеронт в «Скапиновых обманах»), С. Ф. Мочалов-отец (Альцест). Горячим почитателем Мольера был величайший русский актер-реалист М. С. Щепкин, предпочитавший Мольера всем западноевропейским драматургам. Он играл с огромным успехом роли Альцеста, Журдена, Скапена, Арнольфа, Гарпагона, Жоржа Дандена. В 1848 году он исполнил роль Сганареля в одноактной комедии того же названия, русский перевод которой, сделанный друзьями Щепкина, был отредактирован Гоголем, давшим ей подзаголовок «Муж, думающий, что он обманут женой». «Школу жен» и «Скупого» Щепкин играл в переводах С. Т. Аксакова.

Из других выдающихся русских исполнителей ролей Мольера в XIX веке следует назвать А. Е. Мартынова (Гарпагон, 1843), П. В. Васильева (Гарпагон, 1870), П. М. Садовского (Журден, Арган, Сганарель в переделке «Брака поневоле» под названием «Хоть тресни, а женись»), С. В. Шумского (Скапен), Е. Н. Лаврову (Белиза в «Ученых женщинах»), О. А. Правдина (Гарпагон). Для выдающихся русских актеров XIX века, основоположников реализма в русском театре, Мольер был прежде всего драматургом-реалистом и сатириком, глубоким знатоком человеческой природы, страстным поборником жизненной правды.

Глубокое понимание основных особенностей драматургии великих русских комедиографов — Грибоедова, Гоголя, Островского — помогло русским актерам найти правильный путь к раскрытию творческой лаборатории мастера французской комедии. Отсюда вовсе не вытекала руссификация мольеровских образов, исполнение комедий Мольера «под Островского», «под Гоголя». Дело в том, что русские актеры были хорошо знакомы с французской актерской школой, и в частности с французской традицией истолкования мольеровских образов, которую они могли наблюдать в России, на сцене Михайловского театра в С.‑Петербурге, где регулярно играла французская труппа. Хорошо зная особенности французского исполнения Мольера, русские актеры не занимались воспроизведением этих особенностей, но стремились увидеть за национально-французской формой исполнения Мольера ту глубокую, жизненную, реалистическую основу, которая действительно роднит Мольера с Гоголем и Островским. В результате можно отметить, что в русском театре XIX века создалась своя, русская традиция исполнения мольеровских образов, не менее интересная и значительная, чем французская традиция.

В русском театре начала XX века пьесы Мольера стали появляться реже, чем в театре XIX века. Объясняется это тем, что некоторые деятели предреволюционного русского театра попали под влияние упадочных декадентских течений, {241} которые расцвели особенно пышным цветом в западном театре тех лет. Как бы соревнуясь с зарубежными декадентами, некоторые русские режиссеры стали делать из мольеровских пьес предлог для всякого рода эстетских экспериментов. Такие эксперименты делались даже на сцене Александринского («Дон-Жуан», 1910) и Московского Малого театра («Лекарь поневоле», 1913), несмотря на то, что в этих театрах были великолепные актеры-реалисты русской школы, органически чуждые всякого рода театральному стилизаторству (чего стоил хотя бы один К. А. Варламов, великолепно исполнивший роль Сганареля в «Дон-Жуане»!).

В противовес попыткам этих режиссеров, подчеркивавших в пьесах Мольера чистую «театральность» и сценическую буффонаду, следует отметить блестящее реалистическое истолкование «Мнимого больного» и «Брака поневоле» в Московском Художественном театре в 1913 году.

В мольеровском спектакле Художественного театра особенно интересно отметить режиссерскую и актерскую работу К. С. Станиславского, гениально исполнившего роль Аргана. В своей беседе с корреспондентами газет, посвященной исполнившемуся в 1913 году пятнадцатилетию Московского Художественного театра, Станиславский говорил по поводу мольеровского спектакля: «Мы добивались дать рисунок внутренних переживаний, “внутреннюю партитуру”. Но она должна быть основана на неизменной близости к природе». Правду жизни Станиславский пытался передать в мольеровском спектакле через ряд низменных бытовых деталей, среди которых особенно скандализовало эстетствующих зрителей судно Аргана. Критики-эстеты кричали о «натурализме» МХТ. Станиславский поднимал брошенную ему перчатку, заявляя: «Эта “внутренняя партитура” может быть основана только на самых естественных, натуралистических, в смысле натуральности, переживаниях». Нетрудно заметить, что под «натурализмом» Станиславский понимает здесь поиски подлинных переживаний, то есть нечто очень далекое от того привычного содержания, которое мы вкладываем в этот термин. Мольеровский спектакль был не натуралистическим, а реалистическим в полном смысле этого слова, хотя отдельные детали его и могли быть истолкованы в натуралистическом плане. На фоне всех постановок мольеровских комедий в дореволюционном русском театре XX века мольеровский спектакль МХТ 1913 года остался совершенно обособленным выступлением в защиту реализма Мольера, не понятым и не оцененным большинством русских театроведов и критиков тех лет.

Советский театр вписал новую страницу в историю освоения мольеровского наследия. Интерес к Мольеру в нашей {242} стране после Великой Октябрьской социалистической революции значительно оживился. Молодой советский театр увидел в Мольере прежде всего народного комика, знавшего в совершенстве психологию народного зрителя, его вкусы и требования. Естественно, что пьесы Мольера входили в годы гражданской войны в репертуар большинства театров и зачастую исполнялись летучими актерскими отрядами на фронтах гражданской войны перед красноармейской аудиторией, у которой они всегда имели шумный успех. Это увлечение Мольером русского массового зрителя лишний раз подтвердило глубокую народную сущность мольеровского творчества.

Кроме того, в советское время пьесы Мольера вошли в репертуар многочисленных национальных театров СССР, впервые начавших создавать свою театральную культуру только после Октября. Комедии Мольера переведены на языки большинства народностей Советского Союза, а некоторые национальные театры дали очень яркие постановки мольеровских комедий. Так, «Тартюф» был исполнен на языках украинском, армянском, татарском, бурят-монгольском, казахском и узбекском, «Лекарь поневоле» — на грузинском, туркменском, киргизском, лакском и белорусском, «Плутни Скапена» — на украинском, белорусском, азербайджанском и казахском, «Мнимый больной» — на азербайджанском, туркменском, армянском, «Скупой» — на белорусском, казахском и адыгейском и т. д.

Еще большее количество пьес Мольера было поставлено в советское время на русской сцене. Шестнадцать комедий Мольера освоено советским театром. Это почти половина мольеровского наследия, считая пьесы незаконченные и не вполне достоверные. Такого количества мольеровских комедий мы не встретим сейчас в репертуаре театров ни одной из европейских стран.

В советское время было показано много очень интересных мольеровских спектаклей на сцене как столичных, так и периферийных театров. Среди этих постановок на первом месте, безусловно, стоит постановка «Тартюфа» в Московском Художественном академическом театре СССР имени М. Горького (1939), осуществленная через двадцать шесть лет после постановки в этом театре «Мнимого больного» и «Брака поневоле» («Мольеровский спектакль»). Работа над «Тартюфом» была последней режиссерской работой К. С. Станиславского, который был большим почитателем Мольера. Станиславский обращался к драматургии Мольера на разных этапах своей деятельности, начиная с далеких времен его работы в Обществе искусства и литературы («Жорж Данден»). Постановка «Тартюфа» была завершена после смерти Станиславского М. Н. Кедровым. Вот как пишет о работе над «Тартюфом» {243} один из главных участников этого спектакля — В. О. Топорков:

«К. С. Станиславский, положивший в основу работы над “Тартюфом” всестороннее воспитание актеров в духе самого прогрессивного направления, и М. Н. Кедров, закончивший начатую им работу, создали спектакль, где прозвучала человеческая тема. Обычно Мольера “представляют”. Представление идет ради представления. Спектакль светится холодными фейерверочными огнями, где трюк сменяется трюком во имя “театральности”. Традиционная вульгарность мольеровских спектаклей исчезла в МХАТ, в ней появились человек и человеческая жизненная правда, приводящая исполнителей к самой высшей форме театральности. В этом, как мне кажется, — значительность мхатовской постановки, ее принципиальность»[[194]](#footnote-195).

Можно не соглашаться с отдельными моментами мхатовской постановки «Тартюфа», с истолкованием в ней отдельных ролей и сценических положений. Можно пожалеть, что такая образцовая режиссерская работа осуществлена на основе старого, не отвечающего современным требованиям перевода В. С. Лихачева. Но все это нисколько не умаляет принципиального значения работы МХАТ над «Тартюфом» как крупнейшей вехи в сценической истории Мольера на советской сцене.

Советский театр видит в Мольере художника вдумчивого, правдивого и объективного, страстного обличителя всех видов мракобесия, тупоумия, лицемерия и эгоизма. Комедии Мольера благодаря глубокой содержательности и сатирической остроте продолжают сохранять интерес и значение для нашего общества.

Задачей советского театра является глубокое освоение русской реалистической традиции в интерпретации Мольера и, в частности, внимательное изучение работы, проделанной над Мольером Станиславским и Московским Художественным театром. Мольер, как и Шекспир, уже не принадлежит буржуазии, потерявшей ключ к истолкованию творческого наследия великих художников. Только в Советском Союзе и в странах народной демократии, вступивших на путь построения социализма и социалистической культуры, драматургия великого гуманиста и демократа Мольера может получить правильное и глубокое сценическое истолкование.

*1953*

## **{****244}** Пьер Бомарше (К 225‑летию со дня рождения)

### 1

24 января 1957 года все прогрессивное человечество будет отмечать 225 лет со дня рождения одного из замечательнейших французских писателей, гениального драматурга-сатирика Пьера Бомарше. Как и его великие русские собратья по перу — Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, — Бомарше написал очень мало комедий: всего две из общего количества шести пьес, составляющих его драматургическое наследие. Но эти две комедии называются «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро»! Нет сейчас в мире ни одного грамотного человека, которому были бы неизвестны эти жемчужины мировой комедийной классики.

На чем основана популярность двух названных комедий Бомарше? Не на том ли, что они написаны необычайно живо, весело, остроумно, занимательно, что их диалог пенится и сверкает, как шампанское, что и побудило Пушкина, создавая свою маленькую трагедию «Моцарт и Сальери», вложить в уста композитора Сальери слова, будто бы сказанные ему самим Бомарше:

«Слушай, брат Сальери,  
Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку,  
Иль перечти “Женитьбу Фигаро”».

Да, это безусловно верно, но в то же время недостаточно для раскрытия своеобразия великих комедий Бомарше, тех черт, которые отличают их от произведений других великих комедиографов.

Не забудем, что Бомарше имел во Франции великого предшественника в лице Мольера. Так можно ли сказать, что только под пером Бомарше французская комедия получила {245} отмеченный нами искрометный характер? Нет, потому что теми же качествами обладают комедии Мольера — от его юношеских пьес «Шалый» и «Любовная досада» до знаменитых «Плутней Скапена». И такими же особенностями отличаются комедии Реньяра, талантливого преемника Мольера, и особенно его «Единственный наследник» — одна из самых веселых комедий мирового репертуара. Этот список можно было бы значительно расширить за счет лучших образцов комедийного творчества других народов.

Итак, не один Бомарше писал комедии веселые, задорные, остроумные, динамичные. Каковы же специфические особенности комедий Бомарше? Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к высказываниям о Бомарше наших великих писателей.

В одной из незаконченных статей 1834 года Пушкин писал: «Бомарше влечет на сцену, раздевает донага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет»[[195]](#footnote-196). Это уже нечто совсем другое, чем признание комедий Бомарше лекарством от скуки. В приведенных словах Пушкин ярко раскрывает сатирическую остроту комедий Бомарше, направленных против «старой монархии». В таком же духе высказывается и Герцен в своем «Дневнике» от 30 сентября 1842 года: «Нет сомнения, что “Свадьба Фигаро” — гениальное произведение и единственное на французской сцене. В ней все живо, трепещет, пышет огнем, умом, критикой и, след., оппозицией»[[196]](#footnote-197).

Интересно, что именно Наполеон, находясь в изгнании на острове св. Елены, однажды весьма метко охарактеризовал «Женитьбу Фигаро», назвав ее «революцией уже в действии». Наполеон хотел сказать этими словами, что постановка «Женитьбы Фигаро» была открытым выступлением французской революционной буржуазии против феодального строя. Премьера этой комедии, состоявшаяся за пять лет до революции, показала правящим классам старорежимной Франции, что революция неизбежна и неотвратима. Сквозь хитросплетения комедийной интриги «Женитьбы Фигаро» проходила лейтмотивом мысль, что песенка феодальной аристократии спета, что ей придется уступить место новому хозяину жизни.

Услышали ли правящие классы Франции это предостережение? Осознали ли они неотвратимость нависшей над ними катастрофы? Нет, они не отдавали себе отчета во всей серьезности положения и рукоплескали смелым выходкам любимого героя Бомарше Фигаро, в речах которого звучали {246} интонации будущих революционных ораторов. «… Нам не казалось, — писал граф де Сегюр, — чтобы они могли разрушить то высокое положение, которое мы занимали и которое нам казалось несокрушимым, так как мы обладали им столько столетий»[[197]](#footnote-198).

Аристократические зрители премьеры «Женитьбы Фигаро» давали себя убаюкать примирительными куплетами, которыми кончалась комедия:

«Мы кончили. За вами слово.  
Суда над пьесой автор ждет.  
Народа жизнь — ее основа,  
Герой в ней — добрый наш народ.  
Его гнетут, с ним власть сурова,  
Он восстает, он раздражен,  
Но песней все кончает он».

Они старались поверить, что народное возмущение закончится одними песенками. Будущее показало, что освобожденный народ запел новые, революционные песни, призывавшие сокрушать тиранов и вешать на фонарях аристократов. Эти революционные песни и революционные действия были в какой-то степени подготовлены веселыми шутками Фигаро. Комедии Бомарше были революционны, потому что они выражали боевую энергию французского народа, поднимавшегося на борьбу с феодальным миром. Таких комедий во Франции до Бомарше не существовало, несмотря на то, что предшественниками Бомарше в области комедийного жанра были такие крупнейшие драматурги, как Мольер, Реньяр, Лесаж, Мариво. Отличие Бомарше от названных выдающихся комедиографов Франции заключалось в том, что они вели борьбу с пороками и смешными сторонами отдельных представителей дворянства и буржуазии. Бомарше же выступил против всей системы общественных отношений, характерной для старорежимной Франции. Под его пером комедия стала боевым, сатирическим жанром, направленным против феодальных насильников и угнетателей.

Как происходило становление этого нового жанра? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо бросить взгляд на общественную и литературную жизнь Франции того времени, когда жил и творил Бомарше.

Жизнь и деятельность Бомарше падают на весьма знаменательный период в истории Франции, который принято называть эпохой Просвещения. Основным содержанием этой эпохи является упорная идеологическая борьба с феодализмом {247} и его проявлениями во всех областях общественной жизни. Такая идеологическая борьба происходила в XVIII веке во многих европейских странах. Но наиболее яркое и полное выражение просветительство получило во Франции, где его историческая задача заключалась в идейной подготовке французской буржуазной революции. А так как эта революция имела общеевропейское значение и начинала новую эру в истории человечества, то и подготовившее ее французское Просвещение явилось значительным этапом в истории мировой культуры.

Классическую характеристику деятельности французских просветителей дали Ф. Энгельс и В. И. Ленин. Энгельс писал: «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали… Все прежние формы общества и государства, все традиционные представления были признаны неразумными и отброшены, как старый хлам…» Подчеркивая революционный характер деятельности французских просветителей, Энгельс отмечал, что они выступали «в роли представителей ее какого-либо отдельного класса, а всего страждущего человечества»[[198]](#footnote-199). Именно эта защита интересов угнетенного народа и придавала борьбе французских просветителей огромную силу и непримиримость.

Существо идеологии просветителей было вскрыто В. И. Лениным в статье «От какого наследства мы отказываемся?». Он установил здесь три черты, характерные для мировоззрения русских и западных просветителей. Это — «горячая вражда к крепостному праву и *всем его* порождениям», «горячая защита просвещения, самоуправления, свободы» и, наконец, «отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян». Ленин говорил о связях просветителей с буржуазией, но предостерегал от узкого, антиисторического понимания буржуазной идеологии, от стремления связывать с ней «своекорыстную защиту интересов меньшинства». По его мнению, просветители XVIII века «совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»[[199]](#footnote-200).

Таким образом, классики марксизма отмечали революционность мировоззрения великих французских просветителей, их глубокую искренность, пламенное народолюбие, веру в прогресс, в общее благоденствие, в скорое наступление «царства {248} разума». Просветители не могли еще предвидеть, что после своей победы над феодализмом буржуазия извратит те высокие демократические лозунги свободы, равенства и братства, которыми она зажигала народные массы накануне революции.

Вся история Франции XVIII века проходила под знаком подготовки к революции, являлась как бы прологом к ней. Революция была во Франции неизбежна потому, что распадавшиеся феодальные производственные отношения и выросший на их основе политический строй абсолютизма вступали с каждым десятилетием во все большее противоречие с ростом производительных сил. Чтобы выкорчевать во Франции корни феодализма, требовалась мощная активность народных масс; без их участия буржуазная революция не могла бы одержать победу над феодальным строем. Вот почему культура французского Просвещения получила более демократический характер, чем просветительство других стран.

Своими корнями французское Просвещение восходит к концу царствования Людовика XIV, когда ранее прогрессивно настроенный «король-солнце» вступил на путь деспотизма и религиозного террора. Этот деспотизм вызвал появление в самые последние годы XVII века целого ряда оппозиционных произведений. Таков, например, знаменитый «Исторический и критический словарь» Пьера Бейля (1697), который проложил путь сочинениям Вольтера, Дидро и других великих просветителей. Однако возможности передовых писателей критиковать пороки высших слоев общества были в начале XVIII века весьма ограниченными. Только после смерти Людовика XIV значительно усилились оппозиционные течения во французской общественной жизни.

Именно поэтому начало французского Просвещения принято датировать 1715 годом, когда деспотический режим Людовика XIV сменяется правлением регента Филиппа Орлеанского, отмеченным откровенной оппозицией против царивших при «короле-солнце» реакционных порядков. Регент предоставил относительную свободу печати и сцене, не мешал распространению во Франции вольнодумных идей, просачивавшихся чаще всего из Голландии и Англии.

Зародившись в годы регентства, раннее французское Просвещение достигает своего расцвета в годы правления Людовика XV. С каждым десятилетием все более деградирует французское дворянство, все более нищает крестьянство, все более крепнет и богатеет буржуазия. Это создает почву для дальнейшего роста просветительского движения. Большинство французских писателей во главе с Вольтером насыщает свои произведения просветительскими идеями, ставя свое искусство на службу общественно-политической борьбе.

{249} В 50‑х годах XVIII века просветительское движение переходит в новую, более радикальную стадию. Идейным вождем просветителей становится не либерал, сторонник просвещенной монархии Вольтер, а демократ и республиканец Дидро, главный редактор знаменитой «Энциклопедии». Дату появления «Энциклопедии» (1751) можно считать началом второго периода в истории французского Просвещения.

Идеологическая борьба во втором периоде французского Просвещения значительно усложняется. В рядах просветителей начинается классовое расслоение. Против буржуазного крыла просветителей, возглавляемого атеистом и материалистом Дидро, поднимается плебейско-крестьянское крыло, представленное Ж.‑Ж. Руссо, в учении которого противоречиво переплетались взгляды революционно-демократические и патриархально-крестьянские.

Отмеченная расстановка сил во Франции XVIII века отразилась и на драматургии.

Ни в одной стране Европы театр не играл в XVIII веке такой огромной общественно-политической роли, как во Франции. Он являлся одним из главных проводников просветительских идей. Все французские просветители были в большей или меньшей степени связаны с театром. Французская сцена была в период расцвета просветительства настоящей политической трибуной.

В стилевом отношении французский театр XVIII века представлял арену борьбы классицизма и реализма. Первое направление было унаследовано от XVII века, века расцвета абсолютизма. Классицизм был ведущим стилем этой эпохи, выразившим характерные для нее рационалистические тенденции — стремление к строгой дисциплине мышления и творчества, подчинение художника общеобязательным «правилам», которые считались законами самого разума. Основной идеей классицистского искусства была идея подчинения человека разумной и справедливой власти, уравновешивающей устремления различных сословий.

Наиболее видным классицистом эпохи Просвещения был Вольтер. Великий просветитель решительно обновил содержание классицистской трагедии, вложил в нее критику монархического деспотизма и церковного фанатизма, превратил ее в орудие пропаганды просветительских идей.

Несмотря на огромное прогрессивное содержание трагедий Вольтера, его драматические произведения отличались внутренними противоречиями, потому что новое содержание облекалось в старую форму. Попыткой преодолеть этот разрыв формы и содержания было создание нового стиля — просветительского реализма, который стремился сочетать правдивость с высокой идейностью и дидактизмом.

{250} Основным драматургическим жанром просветительского реализма была мещанская драма. Жанр этот родился на почве, подготовленной развитием комедии, более гибкой и восприимчивой к новому, чем трагедия.

Уже в период регентства началось насыщение комедии чувствительностью и усиление в ней буржуазного самосознания, вступающего в борьбу с дворянской фривольностью. Комедиографам первой половины XVIII века смех начинает казаться безнравственным, непригодным для исправления нравов. Наиболее ярким выразителем этой тенденции был Филипп Детуш. В своих серьезных дидактических комедиях он защищал свободу чувства против аристократических предрассудков («Женатый философ», 1727), обличал тщеславие и пустоту дворянской молодежи («Гордец», 1732), осуждал дворянскую расточительность, мотовство («Расточитель», 1736). Детуш вводил в свои комедии трогательные сцены, вызывавшие умиление зрителей.

Дальше Детуша пошел в сторону отклонения от классицистской комедии Пьер Мариво. Он создает новый жанр любовно-психологической комедии, изображающей чаще всего любовные треволнения молодых людей, которые боятся ошибиться в своих чувствах. В своей комедии «Игра любви и случая» (1730) он заставляет дворянина Доранта за шестьдесят лет до революции предложить руку и сердце служанке. И хотя эта служанка оказывается переодетой барышней, это нисколько не меняет психологической остроты переживаемого им освобождения от сословного предрассудка.

Последний этап на пути разложения классицистской комедии отмечен деятельностью Нивеля де Лашоссе, создателя жанра «слезной комедии», в котором не было уже ничего комического. Лашоссе ставил перед «слезной комедией» задачу быть школой добродетели. Он насаждал в театре мещанскую чувствительность, но подчас наделял ею аристократов, что лишало его комедии («Меланида», 1741; «Гувернантка», 1747, и др.) жизненной правды.

Длительное разложение классицистской комедии завершилось созданием жанра мещанской драмы, в котором получила выражение идеология передовой части поднимающегося третьего сословия. Задачей мещанской драмы было показывать образцы добродетели и долга, присущие людям среднего состояния, а также изображать семейные несчастья этих людей. По своей серьезной направленности, по непрестанному исканию волнующих, трогательных ситуаций жанр этот приближался к трагедии. Но по составу действующих лиц, по простоте языка, по прозаической форме и по благополучным развязкам он граничил с комедией.

Основоположником и теоретиком жанра мещанской драмы {251} был Дидро. Созданный им «серьезный жанр» часто сопоставляли со «слезным жанром», созданным Лашоссе. Однако между обоими жанрами было глубокое различие. Если «слезный жанр» Лашоссе был политически консервативен, то «серьезный жанр» Дидро отличался глубокой идейностью и принципиальностью.

Драматургическое наследие Дидро невелико. При жизни он напечатал две пьесы — «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758). Обеим пьесам он предпослал пространные теоретические трактаты. Здесь он сформулировал законы «серьезного жанра», ставящего целью изображение конкретных социальных характеров, которые определяются общественными и семейными отношениями. Теоретические высказывания Дидро имели больше значения, чем его пьесы. Теория драмы Дидро была орудием борьбы за высокоидейное и правдивое искусство.

Однако теоретические установки Дидро не получили полной реализации в его драмах. В драматургии Дидро проявилось глубокое противоречие между идеалами Просвещения, во имя которых люди шли на подвиги, и практическими целями буржуазной революции. Следствием этого противоречия было то, что Дидро в своих пьесах превращал реальных буржуа в идеальных граждан. Эта идеализация вступала в противоречие с реалистическими установками Дидро: герои его пьес были мало похожи на буржуа; столкновения между ними не носили характера действительно жизненных конфликтов, а представляли собой турниры абстрактных добродетелей — любви, дружбы, бескорыстия, самоотвержения.

Учение Дидро о «серьезном жанре» оказало большое влияние на французскую драматургию середины XVIII века. Наиболее талантливым из последователей Дидро был Мишель Седен, автор драмы «Философ сам того не зная» (1765), имевшей большой сценический успех. Седел сумел построить правдивую фабулу, в которой заурядный буржуа был наделен большим обаянием и гражданскими доблестями. Он ввел в свою пьесу острый конфликт между сыном купца и офицером-аристократом на почве оскорбленной чести. Однако Седен проявляет политическую умеренность. Он стоит за постепенное врастание дворянства в третье сословие.

Значительно дальше Дидро пошел Луи-Себастиан Мерсье. Если Дидро отстаивал право драматурга на серьезное изображение жизни третьего сословия, то Мерсье уже выдвигает «четвертое сословие» — городскую и деревенскую бедноту, и вводит в свои пьесы социальные конфликты между трудящимися и «бездельниками», под которыми подразумеваются не только аристократы, но и богачи-толстосумы. Так, в своих пьесах «Тачка уксусника» (1776) и «Неимущие» (1782) {252} Мерсье противопоставляет моральное благородство бедных тружеников черствому эгоизму богачей. Однако разрешает он эти конфликты компромиссно, при помощи одного универсального средства — денег.

Если в 50 – 60‑х годах XVIII века основным драматургическим жанром была мещанская драма, то в 70‑х годах на смену ему приходят жанры трагедии и комедии, еще недавно отвергавшиеся просветителями. При этом в традиционную форму этих жанров начинает вкладываться новое, революционное содержание.

Смысл этого процесса был блестяще раскрыт Г. В. Плехановым в его статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии». Отметив, что основной задачей мещанской драмы было нарисовать «портрет» французской буржуазии и что жанр этот был всегда насыщен моральной проповедью, Плеханов прибавлял: «Но то общественное противоречие, которое надо было разрешить тогдашней Франции, не могло быть решено с помощью нравственной проповеди. Речь шла тогда не об устранении аристократических пороков, а об устранении самой аристократии. Понятно, что это не могло быть без ожесточенной борьбы, и не менее понятно, что отец семейства (“Le père de famille”), при всей неоспоримой почтенности своей буржуазной нравственности, не мог послужить образцом неутомимого и неустрашимого борца. Литературный “портрет” буржуазии не внушал героизма. А между тем противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: в античном мире.

И вот опять явилось увлечение античными героями… Плутарх сделался настольной книгой молодых идеологов буржуазии»[[200]](#footnote-201).

Это рассуждение Плеханова хорошо объясняет причину того, что на подступах к революции во Франции начинает возрождаться классицистская трагедия, которая становится теперь тираноборческой, республиканской.

Параллельно возрождению трагедии происходит накануне революции также возрождение комедии, которая была в середине XVIII века совершенно сведена на нет. Такое положение могло быть терпимо только до тех пор, пока третье сословие не начало наступление на старый порядок. Но как {253} только на повестку дня была поставлена борьба с уродливыми явлениями старого общества, разоблачение различных мракобесов, бездельников, паразитов, интриганов, стало ясно, что без комедии не обойтись. И вот параллельно трагедии, прославляющей гражданские добродетели, возрождается и комедия, обличающая все безобразия французской жизни, порожденные разлагающимся феодальным обществом.

Но возрождение комедии во Франции на подступах к революции имело также более глубокое значение. Оно может быть раскрыто в свете интересного высказывания К. Маркса в его работе «К критике гегелевской философии права»: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в “Прикованном Прометее” Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умирать в “Беседах” Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым»[[201]](#footnote-202).

Эти слова Маркса вполне применимы к Франции кануна ее первой революции. Феодально-монархический строй успел в этой стране разложиться и превратился в уродливую карикатуру. Все феодальные порядки и привилегии, все претензии хозяев страны изображать свою власть несокрушимой охватываются понятием «устаревшей формы жизни». Изображение этой формы жизни в театре может быть только комическим; вот почему передовые общественные круги начинают требовать возрождения комедии. Эта новая, сатирическая комедия опиралась на прогрессивные традиции народного фарса и ренессансной комедии.

Возрождение комедии во Франции и явилось делом рук Бомарше. Однако к сочинению комедий он пришел уже зрелым автором, имеющим за плечами большой жизненный и литературный опыт. Обратимся же к рассмотрению биографии Бомарше, которая особенно интересна потому, что самым тесным образом связана с его творчеством.

### 3

Настоящее имя Бомарше было Пьер-Огюстен Карон. Он родился 24 января 1732 года в Париже в семье часовщика. Бомарше не получил законченного образования: в возрасте тринадцати лет отец забрал его из школы, чтобы обучать {254} своему ремеслу. Но юный Бомарше чувствовал мало склонности к занятиям часовщика. Он увлекался поэзией и музыкой и вел легкомысленный образ жизни, который был не по нутру почтенному мастеру Карону. Начались размолвки, кончившиеся тем, что отец выгнал сына из дому и принял обратно только после того, как восемнадцатилетний Бомарше дал письменное обязательство заняться ремеслом часовщика.

Бомарше был очень талантлив: ему удавалось все, к чему бы он ни прикладывал рук. Так, он ввел важное усовершенствование в механизм карманных часов, которое принесло ему большую клиентуру у высшей знати. Заказчиками Бомарше были король Людовик XV и его фаворитка, маркиза Помпадур. Это дало Бомарше право рекламировать себя в 1755 году как «королевского часовщика».

Но чем больше успехов делал Бомарше как часовщик, тем более росла в нем жажда высокого положения. Он мечтал о придворной карьере, а так как для этого в тогдашней Франции нужно было обладать дворянским титулом, он начинает добиваться этого титула. В ноябре 1755 года он откупил у Пьера-Огюстена Франке, мужа своей клиентки, небольшую придворную должность. Через два месяца после этого Франке скоропостижно скончался, а Бомарше женился на его вдове. Так как жене принадлежало небольшое поместье, называвшееся «Бомарше», то он присоединил наименование этого поместья к своей фамилии Карон и стал подписываться «Карон де Бомарше». Но хотя у него перед фамилией и появилась дворянская частичка «де», дворянином он все же не стал. Только после того как в 1761 году он купил себе за 56 тысяч франков должность королевского секретаря, за ним было признано право считать себя дворянином.

Началом придворной карьеры Бомарше явилось приглашение давать уроки игры на арфе четырем престарелым принцессам, дочерям Людовика XV. Свою близость к принцессам, которые в нем души не чаяли. Бомарше использовал для оказания услуги крупному финансисту, подрядчику на армию Лари-Дюверне, построившему военную школу. В течение девяти лет Пари-Дюверне не удавалось добиться, чтобы король посетил его военную школу. Бомарше убедил своих учениц посмотреть эту школу; принцессы расхвалили школу королю, и тот вскоре сам «соблаговолил» посетить ее. Дюверне не остался в долгу у Бомарше: он сделал его своим компаньоном и ввел в мир финансовых дельцов. Бомарше познакомился с механикой денежных спекуляций и почувствовал к ним вкус.

Тогда же Бомарше получил должность вице-председателя суда по браконьерству, в котором ему, вчерашнему плебею, приходилось судить своевольных аристократов, нарушавших {255} законы о королевской охоте. Несмотря на это, аристократы продолжали смотреть на него как на выскочку и не упускали случая уколоть его напоминанием о прежней профессии.

В 1764 году разыгрался эпизод в жизни Бомарше, увековеченный Гете в драме «Клавихо». Испанский литератор Хосе Клавихо стал ухаживать за сестрой Бомарше Лизеттой, жившей в Мадриде, и обещал жениться на ней, как только получит должность королевского архивариуса. Однако, получив искомую должность, Клавихо отказался от своего обещания. Узнав об этом, Бомарше примчался в Испанию, чтобы защитить оскорбленную сестру. Испуганный Клавихо пообещал ему жениться на Лизетте, но стал говорить, что Бомарше подстроил ему ловушку. Тогда Бомарше так ославил своего противника, что тот лишился должности и бежал из Мадрида. Этот эпизод раскрывает особенности характера Бомарше, его бешеную энергию, настойчивость, умение добиваться поставленной цели.

Но Бомарше использовал свое пребывание в Испании не только для защиты чести сестры. Он занимался здесь всякого рода проектами и спекуляциями. Чего тут только не было! И проект создания французской торговой компании в Луизиане; и проект колонизации Сьерры-Морены; и докладная записка о предоставлении ему, Бомарше, права доставки невольников-негров во все испанские колонии; и новый план организации снабжения продовольствием всех испанских армий. Одновременно он затеял крупную политическую интригу, имевшую целью воздействовать на политику испанского короля Карла III в интересах Франции. Но все проекты Бомарше не удались, и он покинул Испанию, не вывезя из нее ничего, кроме музыкальных и театральных впечатлений.

Но эти впечатления не пропали даром. Впоследствии именно в Испании Бомарше развернул действие своих комедий. Правда, так поступал уже до него Лесаж в своих романах. Но Испания Бомарше сильно отличалась от Испании «Жиль Блаза», которая была известна Лесажу только по книгам, тогда как Бомарше насытил свои пьесы настоящим исламским колоритом.

Занимаясь спекуляциями, Бомарше тайком мечтал о литературной славе. Однако его первые литературные опыты, и особенно стихотворные, были посредственны. Наиболее пространным из стихотворений юного Бомарше была сатира на оптимизм («Оптимизм»), в которой он повторял общие места просветительской литературы XVIII века. Хуже всего было то, что патетические декламации против рабства негров были написаны той же рукой, которой он несколько лет спустя написал испанскому правительству докладную записку о предоставлении {256} ему монопольного права на доставку невольников-негров в испанские колонии.

Противоречие между литературным творчеством и жизнью окрашивает также первые драматургические опыты Бомарше — мещанские драмы «Евгения» (1767) и «Два друга» (1770). В этих пьесах будущий великий комедиограф еще полностью стоит на платформе Дидро. Печатному изданию «Евгении» он предпослал обширное теоретическое предисловие озаглавленное «Опыт о серьезном драматическом жанре». Здесь он изложил заимствованную у Дидро теорию «серьезного жанра». Защищая «серьезный жанр», он настаивал на изображении ситуаций, взятых из обыденной жизни, на простоте и естественности диалога, а также на писании пьес прозой. При этом он ставил «серьезный жанр» выше трагедии и комедии. Он доказывал, что комедия менее интересна, чем драма, потому что мораль ее неглубока, подчас даже безнравственна, ибо зритель больше симпатизирует забавному плуту, чем честному человеку. Сочувствие же честному человеку может быть вызвано только изображением его несчастий.

Еще более критично Бомарше относится к трагедии. «Блеск положения, — говорит он, — не усиливает во мне интерес к трагическим персонажам, а только мешает ему». По мнению Бомарше, купец, объявленный банкротом, драматичнее низложенного короля или потерпевшего поражение полководца. Бомарше утверждает, что извержение вулкана в Перу способно больше взволновать зрителя, чем казнь английского короля Карла I революционным народом, ибо в Париже может скорее произойти извержение вулкана, чем революция. Мы видим, что Бомарше был явно плохим пророком в 1767 году.

В первой своей драме, «Евгения», Бомарше изобразил обольщение добродетельной девушки порочным аристократом лордом Кларендоном, который бросает ее, так как намерен жениться на богатой наследнице. В конце пьесы лорд Кларендон, однако, возвращается к обманутой им Евгении, тронутый ее благородством и высокой нравственностью. Этим Бомарше ослабил обличительную сущность образа распутного аристократа, злоупотребившего своим именем и положением. Конфликт пьесы лишен социальной остроты, потому что Евгения тоже дворянка. Поэтому «мещанской драмой» эту пьесу можно назвать только условно.

«Евгения» не имеет крупных литературных достоинств, и все же в ней нет риторичности, присущей пьесам Дидро. Успех «Евгении» был умеренным. Никто из критиков не почувствовал дарования автора, а энциклопедист Гримм презрительно заметил, что «этот человек никогда не создает ничего {257} даже посредственного». Мы видим, что Гримм был тоже плохим пророком.

Через три года после «Евгении» Бомарше поставил драму «Два друга». Вторая пьеса Бомарше слабее первой, но по своей тематике это уже настоящая мещанская драма. Бомарше строит фабулу на крепкой «деловой» основе. В пьесе изображено банкротство двух финансистов. Однако «деловая» тематика не увлекла зрителя. В Париже острили, что к двум банкротствам, показанным в пьесе, присоединилось третье — банкротство ее автора.

Неумолимый Гримм напомнил Бомарше о его прежней профессии, заявив, что лучше было бы ему делать хорошие часы, чем писать плохие пьесы. Нападки Гримма отражают презрение, которое питали к Бомарше просветители, считавшие его беспринципным человеком. И действительно, Бомарше, с одной стороны, стремился проникнуть в круги аристократии, а с другой — пытался проводить в своих пьесах буржуазную линию. Удивительно ли, что многие современники не верили устойчивости его убеждений?

Для того чтобы Бомарше поверили, ему необходимо было показать свое отношение к царившим во Франции порядкам. Это произошло только тогда, когда Бомарше испытал прелесть этих старорежимных порядков на себе.

### 4

Через несколько месяцев после постановки «Двух друзей» скончался покровитель Бомарше Пари-Дюверне. Свое огромное состояние он завещал графу Лаблашу, своему внучатному племяннику по женской линии. Однако не забыл он и Бомарше, завещав ему 75 тысяч франков, а также поручив своему наследнику выплатить 23 тысячи франков, которые он остался должен Бомарше по совместным финансовым операциям. Но Лаблаш, который терпеть не мог Бомарше, не только не уплатил завещанную сумму, но обвинил его в подделке документа, который был только скреплен подписью Дюверне. Дело перешло в суд. Началась длительная судебная волокита. В первой инстанции Бомарше дело выиграл. Тогда Лаблаш обратился в Парижский парламент — высший судебный орган старой Франции. Здесь докладчиком по его делу был назначен один из крупнейших тогдашних юристов — Гёзман.

Бомарше знал, что без взяток не обходится ни одно судебное дело, и готов был заплатить Гёзману, чтобы выиграть свой процесс. Но Гёзман, уже получивший от Лаблаша крупную сумму, избегал встречи с Бомарше. Тогда Бомарше решил действовать через жену Гёзмана и передал ей через посредника 215 экю золотом и золотые часы, осыпанные брильянтами. {258} Но взятка не помогла: парламент по докладу Гёзмана решил дело в пользу Лаблаша и присудил Бомарше к уплате Лаблашу 50 тысяч франков плюс судебные издержки. Так как у Бомарше не нашлось такой суммы наличными, то его имущество описали.

Положение Бомарше было отчаянным. Он ни на кого не мог опереться. Даже принцессы перестали покровительствовать человеку, который приобрел дурную репутацию. Тогда Бомарше решил апеллировать к общественному мнению. Парижский парламент, издавна являвшийся независимым учреждением, бывшим в оппозиции к королевской власти, незадолго до процесса Бомарше был разгромлен канцлером Мопу, который превратил его в чисто бюрократический орган. Против этого изуродованного парламента протестовали все передовые люди Франции, забрасывавшие его памфлетами. Но судейские чиновники посмеивались и гнули свою линию. Не было во Франции человека, у которого хватило бы гражданского мужества открыто выступить против парламента Мопу. Таким человеком явился Бомарше.

Он начал повсюду рассказывать о том, что Гёзман берет взятки. Слухи эти обеспокоили парламентскую корпорацию, которая для поддержания своей чести привлекла Бомарше к суду по обвинению в клевете. Частное дело Бомарше с женой Гёзмана, которая, прислав ему после проигрыша дела 200 экю, имела неосторожность не вернуть 15 экю, начало принимать общественный характер. Парламентские чиновники полагали, что они без труда справятся с Бомарше. Они рассчитывали на то, что тогдашнее судопроизводство было окружено тайной. Но Бомарше разрушил их планы, предав дело широчайшей общественной огласке. Он начал выпускать «Мемуары против советника Гёзмана», вышедшие пятью выпусками в 1773 – 1774 годах. В них рассказывалось о том, что делалось за кулисами парламента, и была дана хроника судебного процесса в памфлетно заостренном стиле. При этом Бомарше проявил дарование первоклассного юмориста и сатирика, наличия которого никто у него не подозревал.

Бомарше использовал в «Мемуарах» целый ряд комических приемов для дискредитации своих врагов. В блестящей сатирической обрисовке проходили перед читателями граф Лаблаш, чета Гёзманов, продажный журналист Марен, поэт Бакюлар д’Арно, державший сторону Гёзмана, и многие другие. Каждый из них вырастал в типический образ. Временами Бомарше прибегал к диалогической форме, излагая беседы со своими противниками, и в особенности с женой Гёзмана, которую он изобразил в необычайно комическом виде. Остроумная и язвительная книга Бомарше имела огромный успех в самых широких читательских кругах. Она удостоилась {259} восторженного отзыва такого крупнейшего мастера памфлетного жанра, как Вольтер: «Я не видел никогда ничего смелее, сильнее, комичнее, интереснее, сокрушительнее для противника, чем “Мемуары” Бомарше. Он бьется зараз с десятью или двенадцатью врагами и повергает их на землю с такой же легкостью, как в фарсе Арлекин-дикарь колотит целый отряд полицейских».

«Мемуары» принесли Бомарше признание всех передовых людей Франции, которые перестали теперь видеть в нем придворного подхалима. Бомарше стал знаменитым писателем, дерзнувшим нанести страшный удар французскому государственному строю. А между тем он не написал еще ни одной из своих прославленных комедий!

Парламент был поставлен в весьма затруднительное положение, когда ему пришлось наконец вынести решение по делу Бомарше. Оправдать его — значило признать справедливым сделанные им разоблачения. Обвинить Бомарше было небезопасно ввиду того огромного резонанса, который получило все это дело. После долгих размышлений решили вынести «порицание» одновременно Бомарше и жене Гёзмана. Однако чтение судебного приговора было встречено негодующими криками толпы.

Бомарше стал теперь героем дня. Народ встречал его появление на улице аплодисментами. В самый день объявления приговора Бомарше навестил глава фрондирующей части придворной знати, принц Конти, который назвал его «великим гражданином» и пригласил к себе на обед. Примеру принца последовали многие придворные. Вскоре Гёзман подал в отставку, а парламент Мопу был распущен и заменен прежним парламентом. Самолюбие Бомарше могло быть удовлетворено.

Но важнее всего было то, что сочинение «Мемуаров» открыло подлинный характер дарования Бомарше. Это надо было проверить, написав настоящую комедию. Бомарше так и поступил, написав «Севильского цирюльника».

Пьеса эта имеет длинную творческую историю. Первый набросок комедии, относящийся еще к 1772 году, носил название «Жан-дурак на ярмарке». Пьеска была представлена в домашнем театре покровителя Бомарше Ленормана д’Этиоля. Успех этой безделушки побудил Бомарше превратить ее в трехактную комическую оперу. Бомарше предложил оперу театру Итальянской комедии, который принял пьесу, но не поставил по причине анекдотического порядка: премьер театра Клерваль в молодости был цирюльником и отказался исполнять роль, которая могла напомнить о его прежней профессии. Тогда Бомарше переработал комическую оперу в комедию. Уже в феврале 1773 года она была готова к постановке, которая {260} не состоялась вследствие ареста Бомарше, явившегося результатом его столкновения с герцогом де Шоном. Прошел еще год. В феврале 1774 года опять намечалась премьера «Севильского цирюльника». Но теперь парламент запретил постановку комедии, так как опасался, что в ней будут намеки на процесс против Гёзмана.

Только в феврале 1775 года, после смерти Людовика XV и роспуска парламента Мопу, состоялась долгожданная премьера. Вопреки ожиданиям комедия, имевшая в то время пять актов, показалась зрителям растянутой. Бомарше сократил ее на один акт («снял со своей кареты пятое колесо»), и уже вскоре она шла с шумным успехом. Роль Фигаро исполнял Превиль, величайший комедийный актер Франции XVIII века. Пьеса была сочувственно встречена Вольтером, Дидро и даже Гриммом, который так враждебно отозвался о первых двух пьесах Бомарше.

«Севильский цирюльник» сразу вошел во Франции в золотой фонд классического репертуара и остается в нем до сего дня.

В России «Севильский цирюльник» был впервые поставлен в Москве, в Петровском театре Маддокса, в 1782 году. Первыми исполнителями ролей Фигаро и Альмавивы на русской сцене были С. Н. Сандунов и Я. Е. Шушерин. Комедия сохранялась в репертуаре Петровского театра до 1797 года, когда ее место заняла комическая опера «Севильский цирюльник» итальянского композитора Паизиелло. Опера Паизиелло держалась на сцене до появления в 1816 году гениальной комической оперы Россини. Последняя затмила не только свою предшественницу, но отчасти даже комедию Бомарше, которую после появления оперы стали исполнять редко.

Но в опере Россини, несмотря на ее огромную популярность, сатирический элемент смягчен и на первый план выступала любовная интрига. Кроме Паизиелло и Россини, на сюжет «Севильского цирюльника» написано еще одиннадцать опер, в том числе чешским композитором И.‑А. Бендой.

Несмотря на конкуренцию оперы Россини, «Севильский цирюльник» несколько раз ставился в XIX веке на сцене императорских театров в Москве и в С.‑Петербурге. Крупнейшие русские актеры в разное время выступали в комедии Бомарше: П. С. Мочалов (Альмавива), М. С. Щепкин (Бартоло), В. В. Самойлов (Альмавива), А. Е. Мартынов (Бартоло), В. Н. Давыдов (Фигаро), А. П. Ленский (Альмавива), К. А. Варламов (Бартоло), М. П. Садовский (Фигаро), В. А. Макшеев (Бартоло), В. Ф. Комиссаржевская (Розина) и другие. В советское время комедию сначала ставили мало. Но затем интерес к ней оживился, и в сезоне 1940/41 года ее поставили в Москве сразу два театра — театр имени Ленсовета {261} и Центральный театр транспорта, причем в первом из этих театров была крупная актерская удача — роль Базиля в исполнении артиста В. А. Кузовкова.

По своей фабуле «Севильский цирюльник» не представлял ничего нового. История того, как молодой ветреник влюбляется в красивую девушку, живущую в доме ревнивого опекуна, который хочет на ней жениться, и как этот ветреный юноша при помощи ловкого слуги отбивает девушку у опекуна и сам на ней женится, многократно разрабатывалась в театре разных стран. Но если банальна сюжетная схема «Севильского цирюльника», зато оригинальны его образы.

Молодого ветреника зовут у Бомарше графом Альмавивой. Он испанский гранд, вельможа, стоящий по положению значительно выше полюбившейся ему Розины. Последняя именуется в списке действующих лиц «юной особой благородного происхождения», но, в сущности, является мещаночкой по своему облику и поведению. И если Альмавива, знакомясь с ней, думал только о легкой интрижке, то Розина смотрит на это дело иначе: она согласна принадлежать Альмавиве только в качестве его законной жены. Ее добродетельная семейная мораль одерживает победу над барской распущенностью Альмавивы. Фактически любовная интрига «Севильского цирюльника» завершается мезальянсом (неравным браком). Можно ли иначе назвать брак испанского гранда с воспитанницей доктора Бартоло?

Образ доктора Бартоло весьма интересен. Это не банальный влюбленный старикашка, а яркий образ реакционного буржуа, заядлого собственника, скупого, ревнивого, подозрительного. Он враг всего нового и современного — в медицине, в точных науках, в литературе и в общественной жизни. По его мнению, вольномыслие и веротерпимость являются симптомами варварства. Ругаясь со слугами, он кричит: «Я ваш хозяин, следовательно, я всегда прав». Или: «Попробуй только признать, что эти нахалы правы, — посмотрим, что тогда будет с правительством!» Присущие амплуа комического старика черты — сварливость, ворчливость, придирчивость — получают в образе Бартоло политическое звучание.

Аналогичный процесс актуализации традиционного комического типа наблюдается и в образе органиста Базиля. Этот монах насквозь проникнут стяжательским инстинктом. Во имя золота он готов на любую подлость. Центральным моментом в его роли является знаменитый монолог о клевете, введенный в комедию под впечатлением процесса против Гёзмана. Бомарше придал Базилю черты Гёзмана и даже хотел сначала назвать его Гусманом, но затем отказался от этой мысли, боясь запрещения комедии. Как и Бартоло, Базиль является персонажем не чисто комическим, а мрачным, жутким, отталкивающим. {262} Эта сторона образа Базиля превосходно передана Россини в гениальной арии о клевете.

Но самым интересным в «Севильском цирюльнике» является сам герой — Фигаро. Этот образ имеет огромную литературную традицию. Его предками были и ловкие, продувные рабы античной комедии, и тип грасиосо испанской комедии, и остроумные предприимчивые слуги в комедиях Мольера, Реньяра, Лесажа, Мариво. Но Фигаро перерастает рамки этой традиционной театральной фигуры и превращается в умного и ловкого плебея, уже не слуги, а самостоятельного человека, который помимо ремесла брадобрея не гнушается и всякими другими занятиями. Альмавиве он служит потому, что тот ему хорошо платит.

Диапазон деятельности Фигаро необычайно широк. Раньше чем стать цирюльником, он был поэтом, драматургом, врачом, аптекарем. Фигаро предприимчив, смел, подвижен, изобретателен, хитер, настойчив. Он воплощает в себе черты человека, вышедшего из низов и метящего очень высоко. Он подкупающе жизнен, обаятелен и покоряет своей энергией. Создавая этот изумительный образ, Бомарше больше всего стремился воспроизвести свой собственный характер. Уже современники отмечали поразительное сходство Фигаро с его автором. Об этом писал Пушкин в стихотворении «К вельможе» (1830):

«… Услужливый, живой,  
Подобный своему чудесному герою,  
Веселый Бомарше блеснул перед тобою».

Даже имя «Фигаро», по всей вероятности, происходит от французских слов fils и Caron, в которых опущены конечные согласные. «Фигаро» означает «сын Карона», то есть Бомарше.

Отсюда не следует делать вывод о чистой портретности образа Фигаро. Если бы он был только портретен, он был бы лишен подлинной типичности. А между тем образ этот силен именно своей типичностью. Таких Фигаро было немало во Франции в период разложения феодального строя и подготовки революции. Бомарше наделяет своего героя самыми разнообразными чертами. С одной стороны, Фигаро плутоват, даже циничен. С другой стороны, он не лишен чувствительности. Он даже смахивает с глаз слезинку, расчувствовавшись по поводу того, что, соединяя влюбленных, выполняет «завет природы». Без таких чувствительных ноток образ положительного героя был в середине XVIII века немыслим.

Но чувствительность — не самая характерная для Фигаро черта. Таково прежде всего его остроумие. Фигаро — записной остроумец. Так, когда Альмавива спрашивает, честен ли {263} Бартоло, Фигаро отвечает: «Ровно настолько, чтобы не быть повешенным». Когда тот же Альмавива, прося Фигаро помочь ему, бросается к нему на шею, он замечает: «Как быстро выгода заставила вас перешагнуть разделяющую нас границу! Вот что делает страсть!» Когда граф перечисляет недостатки Фигаро, тот парирует его удар словами: «Ежели принять в рассуждение все добродетели, которые требуют от слуги, то много ли, ваше сиятельство, найдется господ, достойных быть слугами?» Рассказывая, что его начальник забыл о нем, Фигаро замечает: «По моему разумению, если начальник не делает нам зла, то это уже немалое благо». Перечень таких язвительных замечаний Фигаро можно бы еще продолжить. Каждая из приведенных остроумных реплик проникнута обличительным духом по отношению к хозяевам жизни и обнаруживает глубокое неверие в моральные устои старорежимного общества. Все это делает «Севильского цирюльника» комедией не только занимательной, но и обличительной, сатирической.

Эти обличительные черты, намеченные в «Севильском цирюльнике», значительно усиливаются во второй комедии Бомарше — «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

### 5

План своей второй комедии Бомарше набросал вчерне в то время, когда он издавал «Севильского цирюльника». В предисловии к этой комедии Бомарше фантазировал по поводу того, как можно было бы продолжить историю Фигаро. При этом он изложил все то, что впоследствии составило содержание «Женитьбы Фигаро». Принц Конти, познакомившись с этим предисловием, посоветовал Бомарше поставить его на сцене. Бомарше внял его совету и внес в свою вторую комедию мотив встречи Фигаро с его родителями. Сочетание этого мотива с основным для данной пьесы мотивом соперничества Фигаро и графа из-за Сюзанны, а также с увлечением пажа Керубино графиней и дает ту комедийную путаницу, которая позволила Бомарше назвать свою пьесу «Безумный день».

По своему построению «Женитьба Фигаро» значительно сложнее «Севильского цирюльника». В ней можно найти элементы разных жанров: и фарса, и комедии интриги, и комедии нравов, и даже чувствительной мещанской драмы. В этом отношении «Севильский цирюльник» построен гораздо проще. Отсюда вовсе не следует, как утверждают многие буржуазные критики, что «Севильский цирюльник» стоит как пьеса выше «Женитьбы Фигаро». Такой вывод могут делать только критики, не принимающие во внимание главного элемента «Женитьбы {264} Фигаро» — ее глубокого социально-сатирического содержания.

«Женитьба Фигаро» имеет целую галерею ярких, выпуклых образов. Таков образ графа Альмавивы, который из молодого ветреника превратился в скучающего ловеласа, пресытившегося любовью жены и пытающегося соблазнить ее камеристку Сюзанну. Таков образ графини Альмавивы, из кокетливой девушки-плутовки Розины превратившейся в молодую женщину, покинутую мужем, которого она продолжает горячо любить. Таков очень удавшийся Бомарше образ пажа Керубино (по-французски — Шерюбен, то есть херувим, «ангелочек») — подростка, наполовину ребенка, наполовину мужчины, который влюбляется во всех женщин, какие попадаются на его пути. Такова положительная героиня комедии Сюзанна (Сюзон) — смелая, умная, честная, веселая девушка из народа, не менее обаятельная, чем ее госпожа, но гораздо более активная, энергичная, жизнеспособная, истинная представительница третьего сословия и достойная подруга Фигаро, «Фигаро в юбке» (по выражению К. С. Станиславского).

В «Женитьбе Фигаро» встречаются Бартоло и Базиль — персонажи, игравшие такую важную роль в «Севильском цирюльнике», — которые стали здесь, однако, просто эпизодическими лицами. Из отрицательных персонажей комедии заслуживает внимания еще памфлетный образ судьи Бридуазона. Глупый, бездарный, некультурный человек, купивший должность судьи, но совершенно неподготовленный к исполнению судейских обязанностей, он кажется сошедшим со страниц «Мемуаров» Бомарше; он назвал его Гусманом, чтобы вызвать у зрителей ассоциацию со столь жестоко высмеянным им советником Гёзманом. Однако, в отличие от последнего, Бомарше наделил Бридуазона добродушием, которое подчеркивается его физическим недостатком — заиканием. Интересно замечание Бомарше об образе этого карикатурного судьи: «Весь комизм Бридуазона заключается в том, что важность его положения не соответствует потешному его характеру, и чем менее актер будет переигрывать, тем более выкажет он истинного дарования». Когда Бомарше писал эти слова, он имел перед своими глазами изумительного исполнителя роли Бридуазона — великого актера Превиля, который был уже слишком стар, чтобы играть в «Женитьбе Фигаро» роль Фигаро, столь блистательно исполненную им в «Севильском цирюльнике».

Но самый большой интерес в «Женитьбе Фигаро» представляет, конечно, образ Фигаро, значительно углубленный по сравнению с тем же образом в «Севильском цирюльнике». Если там Фигаро был только ходатаем по любовным делам графа, то теперь он превратился в человека, который обзаводится {265} семьей и вынужден защищать свою невесту от ухаживаний этого неутомимого ловеласа. Борясь за Сюзанну, Фигаро начинает понимать, что на его пути стоит не один человек, а целый строй, целая система феодальных общественных отношений. Против этой, насквозь прогнившей системы и выступает Фигаро со всем своим плебейским задором. Как и в «Севильском цирюльнике», он сыплет язвительные остроты по адресу привилегированных сословий. От него достается придворным и дипломатам, продажным судьям и бесстыдным адвокатам. Афоризмы Фигаро становятся все более злыми и ядовитыми: «Получать, брать и просить — в этих трех словах заключена вся тайна царедворцев»; «С умом — и вдруг продвинуться? Шутить изволите, ваше сиятельство! Раболепная посредственность — вот кто всего добивается»; «Политика, интрига — называйте, как хотите. На мой взгляд, они друг дружке несколько сродни»; «Суть дела — это область самих тяжущихся, меж тем как форма — это достоянье судей»; «Клиент, хоть сколько-нибудь сведущий, всегда знает свое дело лучше иных адвокатов»; «Да разве мы — солдаты, которые убивают других и заставляют убивать себя ради неведомой цели?» и т. п.

Для того чтобы такие тирады доходили до зрителя, необходимо было сделать так, чтобы зритель перестал относиться к Фигаро как к плуту, хотя бы и обаятельному, а стал видеть в нем того «честного человека», которого изображали просветители. Бомарше добивается этого тем, что заставляет Фигаро стремиться к браку и к семейной жизни, освобождая его от погони за любовными утехами, присущей графу и людям его круга.

Фигаро перестает быть плутом. Если он подчас и плутует, так уже не в эгоистических целях, а совершенно бескорыстно, борясь при помощи плутней с общественным злом. Все это делает Фигаро положительным героем, которого Бомарше наделяет еще большей чувствительностью, чем Фигаро из «Севильского цирюльника», вводя, например, сентиментальную сцену нахождения им своих родителей. При этом Марселина, которая изображалась до того старой девой, влюбленной в «красавчика» Фигаро, теперь оказывается его нежной матерью. Бомарше не побоялся вложить в уста Марселины сентиментальные тирады о несчастных обольщенных девушках, жертвах легкомыслия и разврата мужчин. Все эти сцены были нужны Бомарше для того, чтобы показать Фигаро чувствительным человеком. Ведь говорил же Руссо, что «человек велик только своей чувствительностью». Эта точка зрения Руссо во второй половине XVIII века была широко распространена среди передовых писателей.

Кульминационным моментом «Женитьбы Фигаро» является {266} знаменитый монолог Фигаро в начале пятого акта. Монолог этот представляет собой высшее обострение конфликта между плебеем Фигаро и аристократом Альмавивой. Фигаро характеризует графа как «человека довольно-таки заурядного», который «дал себе труд родиться, только и всего». О себе же он говорит, что ему «ради одного только пропитания пришлось выказать такую осведомленность и такую находчивость, каких в течение века не потребовалось для управления всеми Испаниями. А вы еще хотите со мною тягаться!..» — восклицает Фигаро, обращаясь к своему отсутствующему на сцене могущественному противнику.

После этого блестящего вступления Фигаро рассказывает историю своей жизни: «сын неизвестных родителей», воспитанный разбойниками, он «захотел идти честным путем» и с этой целью «изучил химию, фармацевтику, хирургию», но добился только места ветеринара; затем он повествует о своих злоключениях в качестве литератора и драматурга. С исключительной остротой он характеризует цензурный зажим свободы мысли во Франции. Фигаро заявляет здесь, «что глупости, проникающие в печать, приобретают силу лишь там, где их распространение затруднено, что где нет свободы критики, там никакая похвала не может быть приятна и что только мелкие людишки боятся мелких статеек».

Нападки Фигаро на дореволюционную цензуру являются частным выражением наступления третьего сословия на бесчисленные проявления феодального произвола и беззакония. Произнося свой монолог, Фигаро осознает несправедливость общественного строя, в основе которого лежит угнетение одних людей другими. Он выражает интересы всего угнетенного французского народа, готового вступить в бой со старым режимом. Поднимаясь до такой высоты в своем политическом обличении, Бомарше выходит со своей комедией за пределы просветительской драматургии и возвещает начало революционной драматургии. Поэтому «Женитьбу Фигаро» по справедливости можно назвать буревестником французской революции.

Бомарше выдержал исключительно долгую и упорную борьбу за постановку своей пьесы в театре. Если «Севильский цирюльник» попал на сцену только через три года, то борьба вокруг «Женитьбы Фигаро» длилась целых пять лет. Комедия прошла через руки нескольких цензоров, которые упорно запрещали ее постановку, разжигая этими запрещениями любопытство зрителей. Бомарше искусно подогревал это любопытство, знакомя публику с наиболее интересными сатирическими сценами своей «крамольной» комедии.

Он постарался вызвать интерес к «Женитьбе Фигаро» у обличаемых в этой комедии лиц и добился того, что сторонниками {267} ее постановки стали королева Мария-Антуанетта и ряд членов королевской семьи. Однако комедия имела также ряд весьма авторитетных противников, к числу которых принадлежала вся высшая администрация и полиция, а также король Людовик XVI. Возненавидя комедию, он заявил в 1782 году: «Это отвратительно, этого никогда не будут играть». Когда Бомарше сообщили об отношении короля к его пьесе, он якобы воскликнул: «Ах, если король против моей пьесы, значит она безусловно будет поставлена».

Все хлопоты неутомимого автора были сначала безрезультатными. Наконец, в июне 1783 года артистов театра Французской Комедии пригласили сыграть «Женитьбу Фигаро» на придворном театре в Версале. Но это представление не состоялось: король отменил его перед самым поднятием занавеса. Зато через некоторое время состоялось другое, закрытое представление в особняке де Водрейля, на котором присутствовал весь двор. Этому спектаклю предшествовало новое рассмотрение пьесы историком Гальяром, который заявил, что пьеса чересчур весела для того, чтобы быть опасной, ибо все восстания и политические заговоры, по его мнению, всегда бывали «задуманы, подготовлены и осуществлены людьми сдержанными, мрачными и скрытными».

После этого спектакля, разрешенного самим королем, стало трудно упорствовать на запрещении публичного представления комедии. И после нового рассмотрения комедии тремя цензорами во вторник 27 апреля 1784 года состоялась наконец ее долгожданная премьера. Взволнованная длительным ожиданием публика дежурила целые сутки перед зданием театра Французской Комедии. Все барьеры перед театром были сломаны, стража оттиснута и смята.

Успех спектакля был гигантским. Цензурные мытарства комедии усилили ее политическую остроту в глазах зрителя. Малейшая фраза, в которой можно было усмотреть политический намек, вызывала демонстративные аплодисменты в зрительном зале. Публика восприняла комедию как защиту свободы и равенства против деспотизма и отживших сословных привилегий.

Пьеса прошла 68 раз подряд и принесла театру около полумиллиона ливров сбора — цифры для XVIII века рекордные.

Бомарше был теперь на вершине славы. Вчерашний часовщик стал политическим трибуном. Это не могло ему пройти безнаказанно в старорежимной Франции. Против него выступил анонимно с грязными клеветническими обвинениями в газете «Журналь де Пари» граф Прованский, будущий король Франции Людовик XVIII. Бомарше резко ответил на этот анонимный выпад, догадываясь, откуда он идет. Граф Прованский пожаловался своему «августейшему» брату, и тот, сидя {268} за карточным столом, нацарапал на семерке пик приказ о заключении Бомарше в тюрьму Сен-Лазар, куда сажали молодых распутников и дебоширов. Это грубое оскорбление, нанесенное величайшему писателю Франции, вызвало взрыв общественного негодования. В одной анонимной листовке писалось: «Кто может сказать после этого с уверенностью, что он будет сегодня спать в своей кровати?» Король испугался резонанса, вызванного арестом Бомарше, и через пять дней дал приказ о его освобождении. Этот эпизод содействовал увеличению славы Бомарше. Зрители восторженно аплодировали словам Фигаро: «Не в силах уничтожить ум, они мстят ему тем, что унижают его».

Если на первой постановке «Женитьбы Фигаро» художественный успех комедии был оттеснен общественно-политическим, то в послереволюционных постановках акценты были изменены, и Фигаро-трибун уступил место Фигаро-интригану. Блестящими исполнителями роли Фигаро в XIX и начале XX века были Ф.‑Ж. Ренье, Э. Го и оба Коклена — старший и младший.

Однако имевшая место тенденция французской буржуазной критики умалять достоинства «Женитьбы Фигаро» по сравнению с «Севильским цирюльником» нашла отражение также в театральной практике. Не случайно театр Французской Комедии недавно поставил заново не «Женитьбу Фигаро», а «Севильского цирюльника».

Большой интерес вызвала «Женитьба Фигаро» в России. Передовые представители русской общественной мысли отнеслись к комедии с огромным сочувствием, правящие же круги проявили к ней неприязнь. Почин отрицательному отношению к комедии положила Екатерина II, заявившая: «Может быть, игра актеров придает целому комизм, но я ни разу не рассмеялась при ее чтении». Истинную причину своего неудовольствия императрица замаскировала замечанием, что она не нашла в комедии Бомарше «ни капли правдоподобия».

Впервые «Женитьба Фигаро» была представлена в С.‑Петербурге в 1785 году на французском языке. Два года спустя состоялось в Петровском театре в Москве ее первое представление на русском языке в переводе А. Ф. Лабзина, озаглавившего ее «Фигарова женитьба».

До начала революционных событий во Франции «Фигарова женитьба» прошла на московской сцене двенадцать раз, но после начала революции она была запрещена. Новое представление «Фигаровой женитьбы» состоялось в С.‑Петербурге только четверть века спустя, в 1816 году.

Из последующих постановок «Женитьбы Фигаро» на русской сцене следует отметить постановку Московского Малого театра в 1829 году, в которой участвовали два великих русских {269} актера — П. С. Мочалов, исполнявший роль графа, и М. С. Щепкин, сыгравший сначала роль Бартоло, а затем роль садовника Антонио. Далее началась полоса длительного цензурного запрета комедии, который тяготел над ней до 1867 года. Зато после снятия цензурного запрета «Женитьба Фигаро» пережила настоящее возрождение на русской сцене. Ее стали постоянно исполнять и императорские, и частные столичные, и провинциальные театры. Помимо постановок в Москве и в С.‑Петербурге комедия в дореволюционные годы с успехом шла в Казани, Саратове, Киеве, Харькове, Екатеринодаре. Среди исполнителей ее мы находим таких виднейших артистов, как Г. Н. Федотова (Сюзанна), Н. А. Никулина (Керубино), М. Г. Савина (Сюзанна), П. М. Садовский (Бридуазон), Е. К. Лешковская (Сюзанна), А. А. Яблочкина (графиня), А. Г. Коонен (Сюзанна). Лучшими русскими Фигаро были С. В. Шумский (1868), Н. Ф. Сазонов (1877), М. М. Петипа (1890), Н. К. Яковлев (1899), А. И. Южин (1910), Н. М. Радин (1910), С. Л. Кузнецов (1910), Б. А. Горин-Горяинов (1913) и др.

В советское время количество постановок «Женитьбы Фигаро» умножилось. Наиболее выдающимися постановками советских лет были спектакли Московского Малого театра (1920), Ленинградского Большого драматического театра (1926), Московского Художественного академического театра (1927), Ленинградского Гостеатра драмы (1935), Новосибирского театра «Красный факел» (1938). Огромный интерес представляет режиссерское истолкование пьесы К. С. Станиславским, сохраненное Н. М. Горчаковым. Героем спектакля должен был стать народ в лице Фигаро и Сюзанны, а сквозным действием — борьба народа за свои права, его победа над врагами.

В настоящее время «Женитьба Фигаро» идет в СССР более чем в 60 театрах, притом не только на русском, но и на языках братских республик. Особенно интересны свежие и яркие постановки этой комедии молодежными коллективами Литвы и Эстонии, участники которых получили образование в Москве, в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Великая французская революционная комедия нашла в стране победившего социализма самого чуткого и благодарного зрителя. Этого зрителя привлекают в «Женитьбе Фигаро» ее здоровый оптимизм, вера в победу демократических сил, страстное жизнеутверждение, одним словом, та глубокая и подлинная народность, которая никогда не тускнеет и не стареет в произведениях искусства.

Подобно тому как на сюжет «Севильского цирюльника» написана знаменитая опера Россини, так на сюжет «Женитьбы Фигаро» сочинена великим австрийским композитором Моцартом {270} опера «Свадьба Фигаро» (1786), являющаяся одним из величайших произведений оперной классики XVIII века. Следует отметить, что в Австрии комедия Бомарше была запрещена. Использовать ее сюжет для оперного либретто можно было только ценой изъятия всех политически острых, сатирических моментов. Это и взял на себя либреттист да-Понте, хитрый и ловкий итальянец. В его либретто нет даже тени политической оппозиционности, осталась одна любовная интрига, трактованная в добродушном, аполитичном тоне, и, таким образом, в опере Моцарта на первый план выдвинулся лиризм и юмор. Это лирическая комедия характеров, конгениальная комедии Бомарше, но в то же время лишенная всего того, на чем основана мировая слава последней.

### 6

После постановки «Женитьбы Фигаро» Бомарше почил на лаврах. Последние годы перед революцией он не написал почти ничего нового и занимался главным образом коммерцией и предпринимательской деятельностью.

Среди финансовых и торговых предприятий Бомарше наиболее интересны два. Первое — это снаряжение за собственный счет судов и отправка их в Америку для помощи восставшим против Англии североамериканским колониям. Бомарше активно содействовал образованию молодой буржуазной республики — Соединенных Штатов Америки. В январе 1779 года он получил от Джона Джея, председателя конгресса США, благодарственное письмо, в котором тот писал: «Вы добились уважения рождающейся республики, вы заслужили аплодисменты Нового Света». Тем не менее конгресс отказался оплатить Бомарше его расходы по снабжению повстанческих армий.

Второе начинание Бомарше кануна революции имело прямое отношение к литературе. Это было издание полного собрания сочинений великого просветителя Вольтера. Так как сочинения Вольтера были во Франции запрещены, то Бомарше печатал их в собственной типографии в маленьком пограничном городке Келе и оттуда тайно ввозил во Францию. Кельское издание сочинений Вольтера сыграло важную роль, в пропаганде его идей.

Перед самой революцией у Бомарше было столкновение с адвокатом Бергассом, выступившим против его участия в деле эльзасского банкира Корнмана, засадившего свою жену в тюрьму по обвинению в измене. Хотя Бомарше, выступавший в защиту жены Корнмана, был совершенно прав, однако общественное мнение было на стороне Корнмана, которому Бергасс помог сочинением памфлета, сурово обличавшего теневые {271} стороны старого режима и изображавшего Бомарше приверженцем правительства, близким ко двору. Это немало повредило репутации Бомарше. Бомарше отомстил Бергассу, назвав его именем (слегка видоизмененным) отрицательного персонажа своей последней пьесы — интригана и лицемера Бежарса.

Но вот вспыхнула долгожданная революция. И хотя Бомарше был ее предвестником, автора «Женитьбы Фигаро» неосновательно подозревали в симпатиях к королевскому дому и даже посадили в тюрьму вместе с группой роялистов. Выйдя из тюрьмы, он хлопотал перед революционным правительством об использовании его опыта по снабжению армии оружием. Однако во время поездки Бомарше в Голландию по этому делу его имя было внесено в список эмигрантов, а жена и дочь арестованы. Возвратился Бомарше в Париж только при Директории, в 1796 году. Умер он в 1799 году, за несколько месяцев до захвата власти Наполеоном.

### \* \* \*

Бомарше был выразителем настроений третьего сословия, когда оно выступало единым фронтом против феодально-монархического строя. В годы революции этот единый фронт распался, пути буржуазии разошлись с путями народных масс. Сыграв существенную роль в подготовке революции, Бомарше отшатнулся от нее, как только революционная инициатива перешла в руки народа. Ослабление революционных настроений Бомарше отразилось на последних его пьесах — опере «Тарар» и драме «Преступная мать».

«Тарар» был сочинен за два года до революции, в 1787 году. Бомарше задумал написать оперу, соответствующую принципам музыкальной драмы, выдвинутым реформатором оперы Глюком. С этой целью он обратился к ученику Глюка Сальери и вместе с ним создал своего «Тарара», которого Пушкин называет устами Моцарта (в «Моцарте и Сальери») «вещью славной».

«Тарар» — опера, насыщенная антидеспотическими настроениями. Бомарше противопоставил здесь восточному деспоту Атару народного героя Тарара. Эти персонажи сталкивались примерно так же, как Альмавива и Фигаро. В конце пьесы злодей Атар убивал себя, и на престол вступал благородный Тарар, посвящавший себя заботам о счастье народа. При своей первой постановке опера имела успех. Это побудило Бомарше возобновить ее в 1790 году, внеся в нее ряд злободневных черточек. Зрительный зал на ее представлении разделился: сторонники монархии рукоплескали конституционному финалу оперы, противники монархии жестоко освистали {272} его. В третий раз Бомарше поставил «Тарара» в период диктатуры якобинцев, в 1793 году. На этот раз он подверг оперу более значительной переделке. Тарар стал теперь ярым республиканцем, который после свержения Атара отвергал предложенную ему народом корону и восклицал:

«Трон? О друзья! К чему слова такие?  
Когда на счастье вам исчезла тирания,  
Вы просите царя! Зачем вам нужен он?»

Но «Тарар» был случайным эпизодом в драматургии Бомарше и не может быть поставлен рядом с его знаменитой трилогией. Другое дело — «Преступная мать», написанная Бомарше во время революции.

«Преступная мать» отличается в жанровом отношении от первых двух частей трилогии: если те были комедиями, то «Преступная мать» — чувствительная семейная драма. Как раз в то время, когда Францию волнуют большие общественно-политические вопросы, Бомарше уводит зрителя в круг частной жизни. Это обстоятельство предопределило неуспех пьесы в 1792 году: она показалась зрителям несвоевременной по своей тематике и образам.

В «Преступной матери» снова появляются граф и графиня Альмавива, Фигаро и Сюзанна. Все они постарели и остепенились. Даже Фигаро утерял свой боевой задор и жизнерадостность. Бомарше изображает изменение характера Фигаро следствием его «большого жизненного опыта». То же относится и к Сюзанне. Бомарше так определяет ее в списке действующих лиц драмы: «Прекрасная женщина, преданная своей госпоже, свободная от заблуждений молодости». «Заблуждения молодости» обозначают здесь тот боевой дух, который характеризовал демократических героев Бомарше до революции. Вместе с молодостью они утеряли свое плебейское самосознание и видят теперь свою задачу в утверждении мира в графской семье и в охране графской собственности от втершегося в дом Бежарса, этого «второго Тартюфа».

Бежаре — ирландец, состоявший на испанской военной службе, является центральным образом драмы. Это человек низкой души, лицемер, интриган, великий мастер натравлять одних людей на других. От Тартюфа он отличается тем, что он не ханжа, а тип светского лицемера. Как и Тартюф, он собирается жениться на «крестнице» графа Флорестине и завладеть ее огромным приданым.

Фигаро самоотверженно борется с Бежарсом, который по своей ловкости и изворотливости напоминает его самого в дни молодости. В конце концов Фигаро удается справиться с этим ловкачом и даже перехитрить его. Он узнает, что Бежаре женат и потому не может жениться на Флорестине. Затем {273} он искусным маневром вырывает из рук Бежарса огромную сумму в три миллиона луидоров в векселях на предъявителя. Когда же после изгнания Бежарса граф хочет подарить Фигаро две тысячи луидоров в благодарность за оказанную ему услугу, Фигаро решительно отказывается от графской награды, восклицая: «Чтобы я стал портить драгоценным металлом услугу, оказанную от чистого сердца! Умереть в вашем доме — вот моя награда». К этому он добавляет: «В молодости я часто заблуждался, так пусть же этот день послужит оправданием моей жизни!» Итак, Фигаро считает «заблуждениями» свою былую борьбу с хищником графом и свою плебейскую непочтительность к нему.

Такая борьба с собственным прошлым не проходит Фигаро даром. Становясь «добродетельным», он становится столь же искусственным, как герои «слезных комедий». Если веселый, живой Фигаро первых двух частей трилогии подкупал своей жизненностью, то благонамеренный Фигаро третьей части скучноват и ходулен.

Но, возвратясь к жанру мещанской драмы, которому он отдал дань в свои молодые годы, Бомарше внес в него усложненную интригу, заостренные положения, резкое противопоставление добродетели и порока. Все это — черты нового жанра мелодрамы, формирующегося в годы революции.

С мелодрамой «Преступная мать» сближается характером разработки в ней семейной темы. Это прежде всего личная драма графини, ставшей двадцать лет назад жертвой увлечения пажем Керубино. Плодом этой связи является Леон. Будучи глубоко правдивой женщиной, графиня болезненно переживает свою личную драму и сознает свою вину перед мужем и сыном. Бомарше удалось создать трогательный образ этой несчастной женщины, которая считает себя «преступной матерью». Как справедливо заметил Герцен, Бомарше развернул здесь свою любимую тему — тему защиты прав женщины, реабилитации ее, которая мельком проходит также через обе его комедии.

Герцен так раскрывает конфликт «Преступной матери»: «Граф Альмавива, бесившийся несколько лет от ревности, ненавидящий сына своего по подозрению, что он не от него родился, добивается доказательств… Наконец, доказательства пришли. Он сын Херубима. Граф жестоко, свирепо упрекает жену. Ангельское, самоотверженное существо, павшее давно, случайно, будучи оставлена мужем, увлеченная безумной страстью Херубима, она проводила время свое в глубоком раскаянии. Упреки ею приняты как наказание, но под тяжестью их она ломается. Человеческое чувство побеждает в графе романтизм ревности. Он просит прощения у жены, от души обнимает, признает Леона, так, как его жена уже прежде {274} признала его побочную дочь, и гармоническое счастие водворяется на место дикого борения страстей, которыми, быть может, слишком искупились невинная вина графини и легкомыслие (несравненно виновнейшего) графа. Действие пьесы хорошо, человечески примиряющее. Радуешься, видя графа, выходящего из заколдованного круга предрассудков и фанатизма»[[202]](#footnote-203).

Последняя фраза приведенного нами отрывка из «Дневника» Герцена противопоставляет образу графа из первых двух частей трилогии его образ из «Преступной матери». Там он был изображен распутным феодалом, охраняющим свои сословные привилегии; здесь он рисуется человеком гуманным, просвещенным, тяготеющим к республиканским взглядам. Недаром в его кабинете стоит бюст Вашингтона, что свидетельствовало в то время о республиканских настроениях человека. Если большинство аристократов в это время бежало из Франции, охваченной огнем великой революции, то граф Альмавива, наоборот, переезжает из Испании во Францию, переводя туда все свое состояние. Все это свидетельствует о благотворном воздействии, какое оказала на Альмавиву французская революционная действительность. Резкое изменение идейного облика Альмавивы объясняет и его отношение к жене, которой он прощает ее давний и невольный проступок, и к Леону, которого он признает своим сыном, хотя тот и явился плодом связи его жены с Керубино.

Драма, не имевшая успеха при первом представлении в 1792 году, прошла с большим успехом пять лет спустя в исполнении лучших актерских сил театра Французской Комедии (м‑ль Конта, Моле, Флери). Это вполне понятно: в 1797 году при Директории семейные драмы во Франции снова вошли в моду.

В целом же пьеса «Преступная мать» носит политически умеренный характер и пропагандирует идею примирения высших и низших сословий. Несомненно, однако, и то, что в этой пьесе чувствуется верность Бомарше гуманным, просветительским традициям. Защита прав женщины, подчеркнутая здесь Герценом, была безусловно прогрессивной идейной тенденцией. И то, что мы находим ее у Бомарше на склоне его деятельности, показывает, что Бомарше остался верен прогрессивному мировоззрению века Просвещения.

В деятельности Бомарше нашла отражение эпоха подготовки и осуществления величайшей из всех буржуазных революций — французской. Как подлинно великий художник, Бомарше сумел отразить в своей трилогии некоторые {275} существенные стороны революционной действительности и в первую очередь огромную роль, которую сыграли в революции народные массы. Хотя сам Бомарше не нашел в себе сил пойти в революции за ее наиболее передовыми, плебейскими элементами, тем не менее он не оказался и ренегатом освободительных идей эпохи Просвещения. До конца своих дней он был верен лучшим морально-этическим идеалам этой эпохи.

Советский народ относится к гениальному создателю образа Фигаро с уважением и благодарностью. Написанные Бомарше революционные комедии нисколько не утеряли ту боевую силу, которую они имели в момент их появления на сцене. Они вошли в золотой фонд революционной классики и всегда будут занимать в нем одно из первых мест.

*1957*

## **{****276}** Театр Французской комедии

Завтра в Москве начинаются гастроли старейшего и крупнейшего драматического театра Франции — театра Французской Комедии, или, как его называют французы, Комеди Франсэз (Comédie Française). Театр приехал в Москву по приглашению Министерства культуры СССР. Гастроли устраиваются в порядке обмена между СССР и Францией культурными ценностями: наряду с гастролями театра Французской Комедии в Москве и Ленинграде будут происходить гастрольные выступления артистов советского балета в Париже.

Для нашей страны, для нашего народа, всегда проявляющего внимание к лучшим созданиям культуры и искусства других стран, приезд прославленного французского театра, который будет отмечать в будущем году 275 лет своего существования, представляет значительный интерес. Особенно привлекает к этому театру внимание наших людей то обстоятельство, что театр Французской Комедии сумел сохранить свои славные классические традиции, что его главной творческой задачей является исполнение произведений Мольера, Корнеля, Расина, Вольтера, Мариво, Бомарше, Гюго, Мюссе и других французских классиков в том виде, как они написаны, без всяких вымарок и переосмыслений. Бережное, любовное отношение к классическому наследию — черта в высшей степени привлекательная в «Доме Мольера», где царит настоящий культ великого драматурга, высоко ценимого также нашим народом.

Театр Французской Комедии привозит с собой три классических спектакля — два комедийных («Тартюф» и «Мещанин во дворянстве» Мольера) и один трагедийный («Сид» Корнеля). Вместе с «Сидом» будет показана инсценировка повести талантливого писателя-реалиста Жюля Ренара «Рыжик». {277} На гастроли к нам приезжает одна треть обширной труппы театра во главе с главным директором театра, писателем, журналистом и критиком Пьером Декавом и старейшиной труппы — актером Жаном Ионелем, работающим в Комеди Франсэз с 1926 года (он сыграет роль Тартюфа). Среди приезжающих артистов — талантливый характерный актер Луи Сенье, который исполнит роль Оргона («Тартюф») и Журдена («Мещанин во дворянстве»), выдающаяся исполнительница ролей мольеровских служанок Беатрис Бретти (исполнит роли Дорины и Николь), видный актер на роли героев-любовников в трагедии Андре Фалькон (он исполнит роль Родриго в «Сиде»), талантливые исполнительницы ролей молодых героинь Анни Дюко (выступит в роли Эльмиры в «Тартюфе») и Терез Марне (исполнит роль Химены в «Сиде»). Труппа привозит с собой все декорации и реквизит. Таким образом, наш советский зритель получит полное представление не только об исполнении, но и о постановке классических пьес в Комеди Франсэз.

За 275 лет своего существования театр Французской Комедии прошел долгий и славный путь. В сущности, почти вся история французского театра XVIII, XIX и XX веков в ее наиболее ярких страницах развернулась на подмостках этого театра. Он был основан указом Людовика XIV от 18 августа 1680 года и был объявлен «королевским», то есть правительственным театром, получавшим субсидию и подчиненным двору. Этот театр обладал совершенно исключительной по своему составу труппой. Каждый из членов труппы считался ее пайщиком, сосьетером, имевшим право на участие в прибылях театра. По окончании определенного срока службы в театре актеры получали пенсию как государственные служащие.

Структура театра Французской Комедии, приданная ему Людовиком XIV, в основном сохранялась в последующие века. Видоизменялись только отношения между актерским коллективом и представителями государственной власти. В старорежимной, королевской Франции придворные сановники, так называемые камер-юнкеры, постоянно вмешивались во внутреннюю жизнь театра, в его текущую работу, в вопросы, связанные с распределением ролей, с приемом в труппу новых членов и т. д. Вмешательство придворных сановников, фактически сводившее на нет актерское самоуправление, было ликвидировано декретом Наполеона I от 15 октября 1812 года, который установил новый распорядок в театре Французской Комедии, действующий в нем до сих пор.

Согласно этому декрету, центральным органом, руководящим внутренней жизнью театра, является «комитет шести», выделяемый общим собранием сосьетеров и контролируемый {278} правительственным комиссаром. Впоследствии этот комиссар получил наименование «главного директора». Сейчас директор сам назначает из числа сосьетеров «комитет управления» — консультационный орган по всем вопросам управления театром. Наряду с сосьетерами в театре имеется большая группа вольнонаемных актеров, называемых пенсионерами. Они имеют меньше прав, чем сосьетеры, но не имеют обязанностей последних. Некоторые крупные актеры в XIX веке (например, Сара Бернар) считали для себя более выгодным быть пенсионерами, а не сосьетерами, так как это давало им возможность свободно выезжать на гастроли. В настоящее время в Комеди Франсэз имеется 29 сосьетеров и 47 пенсионеров.

С самого основания театра Французской Комедии в нем существовали и боролись два направления. Первое из них, восходившее к Расину, который был не только драматургом, но и режиссером, воспитателем трагических актеров, носило условно-стилизаторский характер: его отличительной особенностью являлась напевная декламация и балетная пластика движений и жестов. Второе направление, восходившее к Мольеру, характеризовалось отчетливо реалистическими тенденциями в актерской игре и декламации. Это второе направление, крупнейшим представителем которого был при основании театра ученик Мольера Мишель Барон, играло в истории Комеди Франсэз ведущую роль в течение всего XVIII века. В этом веке театр являлся плацдармом общественно-политической борьбы и идеологической подготовки буржуазной революции. На сцене Комеди Франсэз утверждается стиль гражданского, просветительского классицизма. Главным представителем этого стиля в драматургии был Вольтер, великий просветитель и третий великий трагический поэт Франции. Он оказал огромное идейное влияние на развитие всего французского сценического искусства. Учениками и последователями Вольтера были все передовые французские трагические актеры и актрисы XVIII века — Адриенна Лекуврер, Мари Дюмениль, Ипполита Клерон, Анри-Луи Лекен, Жан Ларив. При всем различии между отдельными актерами этого направления все они были активными борцами за театр высокого гражданского содержания, больших страстей и героических подвигов.

Наряду с плеядой трагических актеров на сцене театра Французской Комедии действовали замечательные комедийные актеры, истолкователи комедий Реньяра, Лесажа, Детуша, Мариво, Седена и Бомарше, вошедших в репертуар театра вслед за комедиями Мольера, которые составили его основу. Наиболее видными комедийными актерами XVIII века были Поль и Арну Пуанссоны, Пьер-Луи Превиль, Жозеф {279} Дазенкур, Луиза Конта. Жан-Батист Дюгазон. Величайшими событиями для театра были постановки двух знаменитых комедий Бомарше — «Севильского цирюльника» и «Женитьбы Фигаро». Премьера последней, состоявшаяся за пять лет до революции, 27 апреля 1784 года, явилась одним из самых ярких, бурных и боевых спектаклей театра Французской Комедии на всем протяжении его истории. Он был воспринят народом как выступление в защиту свободы и равенства против отживших сословных привилегий.

С началом революции 1789 – 1793 годов труппа театра Французской Комедии расслоилась. Большинство актеров во главе с Флери заняло враждебную по отношению к революции позицию, так как революция лишала их привилегированного положения. Меньшинство же труппы во главе с молодым актером Тальма окунулось в самую гущу революционных событий. Расслоение труппы впервые проявилось в связи с постановкой революционной трагедии М.‑Ж. Шенье «Карл IX», дававшей резко отрицательный образ короля-фанатика, исступленного безумца, стрелявшего из окна дворца по собственным подданным — гугенотам. Постановка этой трагедии с Тальма в роли Карла IX была крупнейшим театральным событием революционных лет. Дантон сказал на премьере «Карла IX»: «Если Фигаро убил дворянство, то Карл IX убьет королевскую власть».

В самой труппе театра Французской Комедии, переименованного в начале революции в театр Нации, кипела настоящая классовая борьба между «красными» и «черными» актерами. Эта борьба привела к уходу из театра Нации группы «красных» актеров во главе с Тальма и Дюгазоном. Они создали новый театр, названный театром Республики, на улице Ришелье — в помещении, в котором по сей день играет Комеди Франсэз. Театр Республики стал театром революционного классицизма, страстным провозвестником идей французской буржуазной революции. Когда революционная волна пошла на убыль, через пять лет, 30 мая 1799 года, труппы театров Республики и Нации снова воссоединились в театре Французской Комедии. В начале XIX века театр Французской Комедии пережил новый расцвет. Крупнейший новатор Тальма реформировал искусство трагического актера во всех его компонентах: он отбросил напевную декламацию и балетную пластику, он внес в речевую сторону трагедии интонации ораторов, он необычайно развил искусство жеста и пантомимы, вступив на путь индивидуализации актерского образа; он ввел характерный и даже портретный грим; он довел до конца реформу костюма, начатую Лекеном и Клерон. Первым из французских актеров Тальма исполнял трагедии Шекспира (правда, в переделках Дюсиса). В конце жизни он познакомился {280} с молодым поэтом-романтиком Гюго и выразил желание сыграть главную роль в его первой романтической трагедии «Кромвель». Выполнению этого плана помешала смерть великого актера в 1826 году.

Через три года после смерти Тальма молодые романтики Гюго, Дюма и Виньи начали штурм цитадели классицизма, какой являлся в то время театр Французской Комедии.

Премьера «Эрнани» Гюго, состоявшаяся в феврале 1830 года, вызвала настоящую бурю в театре Французской Комедии. Она была своего рода репетицией на подмостках театра тех боев, которые произошли через пять месяцев на политической арене. За столкновением в зрительном зале сторонников театра классицистов и романтиков ощущалось столкновение реакционных монархистов с буржуазной демократией, подготовлявшей свержение монархии Бурбонов. Главной особенностью пьесы был ее социально-протестующий пафос, смелое противопоставление в ней разбойника Эрнани королю Карлосу, которому он мстит за убийство отца.

После Июльской революции 1830 года драматургия романтиков укрепляется в Комеди Франсэз. С огромным успехом здесь идут «Анджело» Гюго и «Чаттертон» Альфреда де Виньи. В постановках романтических драм принимает участие блистательная актриса Марс, в прошлом виднейшая исполнительница комедий Мольера и Мариво, затем переходящая к исполнению романтических пьес. Ее партнером в романтических драмах были Жоанни, Фирмен, Жеффруа. Но особенное внимание зрителей 1830‑х годов привлекала приглашенная в Комеди Франсэз Мари Дорваль, одна из лучших актрис XIX века, отличавшаяся большой искренностью и внутренней сосредоточенностью, огромной силой демократического протеста против бесчеловечности буржуазного общества. В искусстве актеров Комеди Франсэз, являвшихся обычно актерами представления, Дорваль внесла новую струю искусства переживания, искания подлинности чувств.

Однако романтизм сравнительно недолго господствовал в «Доме Мольера». В 1838 году здесь дебютировала молодая актриса Рашель, возродившая интерес к трагедиям Корнеля и Расина в период расцвета романтического искусства. Искусство Рашель было связано с здоровыми традициями классицизма и смело порывало с его изжитыми условностями. Оно впитало целый ряд приемов сценического романтизма. В дни революции 1848 года Рашель откликнулась на нее своим знаменитым исполнением «Марсельезы», о котором писали Герцен и Тургенев. После революции искусство Рашель пошло на убыль вследствие исчезновения общественных предпосылок для возрождения античной героической темы.

{281} Начиная с середины XIX века во французской драматургии проявляются черты упадка. Пьесы популярных буржуазных авторов Дюма-сына, Ожье и Сарду являются псевдореалистическими, в них «нет ни малейшей тени жизненной правды» (Салтыков-Щедрин). Они ставятся первоначально в бульварных театрах и только после отмены театральной монополии (1864) начинают проникать на сцену Комеди Франсэз. Ведущую роль в этом театре все же продолжает играть классическая комедия. Для ее исполнения складывается отличный коллектив комедийных актеров, в котором блистали сначала Сансон, Прово, Ренье, затем Го, Делоне, артистки Плесси, Фавар, Лафонтен.

Крупным реалистическим актером, углубившим трактовку мольеровских образов, был Эдмон Го. Он проложил путь последнему крупнейшему комедийному актеру классического репертуара Коклену-старшему, являвшемуся наиболее блестящим украшением комедийного ансамбля «Дома Мольера» в конце XIX века. Великолепно исполняя роли слуг в комедиях Мольера, Реньяра, Лесажа и Мариво, он приносит на французскую сцену дыхание жизни, веселья и молодости. Коклен блестяще исполнял роль Фигаро, а в конце своего пути создал ярчайший образ Сирано де Бержерака в пьесе Ростана. Станиславский говорил об «артистичности» Коклена, о присущем ему «интересном рисунке роли и ее отделке», Луначарский называл Коклена «несравненным комиком».

Менее значительными были достижения театра Французской Комедии в конце XIX века в области трагического репертуара. После Рашель в этом театре была только одна настоящая трагическая актриса — Мари Агар. Это была единственная драматическая артистка Франции, которая в дни Парижской коммуны пошла навстречу ее театральным начинаниям и понесла народу высокие традиции трагического искусства. После падения Парижской коммуны ей пришлось уйти из театра вследствие травли со стороны реакционеров. В конце XIX века в Комеди Франсэз была сделана попытка возрождения трагедии для укрепления престижа Третьей республики. Главными трагическими актерами конца XIX века были Муне-Сюлли и Сара Бернар. Но искусство Муне-Сюлли носило холодно академический, условно-декламационный характер, а прославленная Сара Бернар играла в Комеди Франсэз всего восемь лет (1872 – 1880), показав себя актрисой блестящей, но чисто внешней техники.

На грани XIX и XX веков весь французский театр был охвачен декадентским поветрием. Губительная ржавчина, разъедавшая организм многих европейских театров, проникала и в вековые стены «Дома Мольера», временами угрожая разрушить эту цитадель французской национальной классики. {282} К счастью, Комеди Франсэз устояла перед модернистской заразой. Рискуя прослыть театром-музеем, она продолжала ставить прежде всего классику, отбирая из новой драматургии лишь небольшое количество лучших пьес. И декадентская режиссура не завладела Французской Комедией, несмотря на все свои поползновения.

В годы фашистской оккупации (1940 – 1944) передовая часть актеров Комеди Франсэз образовала ячейку движения Сопротивления, во главе которой стоял артист-сосьетер Пьер Дюкс, ставший первым после освобождения Парижа главным директором театра. В эту ячейку входила также актриса Беатрис Бретти, награжденная орденом Почетного легиона. Артисты «Дома Мольера» внесли свой вклад в борьбу за восстановление театра в 1944 году. А два года спустя Французская Комедия слилась с театром «Одеон» и унаследовала его помещение; с этого времени она стала давать параллельные спектакли на улицах Ришелье и Люксембург.

Несмотря на все перенесенные Комеди Франсэз испытания, она по-прежнему осталась первой сценой Франции, хранительницей национальной классики и лучших, прогрессивных традиций французского сценического искусства. Высокая культура слова и сценического исполнения, приобретающего необыкновенно законченный, отточенный характер, умение хранить и приумножать свое классическое наследство обеспечивают театру Французской Комедии глубокое уважение прогрессивных людей не только Франции, но и всего мира.

*1954*

## **{****283}** Третий спектакль театра Комеди Франсэз[[203]](#footnote-204) («Сид» П. Корнеля и «Рыжик» Ж. Ренара)

В своем третьем и последнем гастрольном спектакле в Москве артисты французского национального театра Комеди Франсэз соединили два совершенно различных произведения — героическую классицистскую трагикомедию, прославленного «Сида» Пьера Корнеля и маленькую бытовую комедию Жюля Ренара «Рыжик», представляющую автоинсценировку его известной повести того же названия. Сочетание в рамках одного спектакля пьес столь различных жанров безусловно подсказано желанием руководителей театра показать его репертуарное многообразие, его широкий творческий диапазон.

Замысел руководителей театра вполне удался: у нашего зрителя останется яркое ощущение огромного творческого размаха в работе театра, в котором одни и те же исполнители играют Корнеля и Ренара.

Постановка корнелевского «Сида» представляет огромный интерес для нашего зрителя. Эта трагикомедия, начавшая классический период истории французского театра и навсегда оставшаяся в репертуаре, как произведение глубокого гуманистического содержания, как гимн долгу, чести, доблести и нравственной чистоте.

Создавая эту пьесу, Корнель вдохновлялся образом испанского народного героя Родриго Диаса, прославленного своими победами над маврами, поработителями его отечества. Вслед за испанским драматургом Гильеном де Кастро, автором драмы «Юность Сида», Корнель драматизировал историю национального героя Испании, вложив в нее гуманистическое содержание, соответствовавшее настроениям передовых {284} людей Франции, охваченных теми же свободолюбивыми и патриотическими чувствами.

Корнель рисует в своей трагикомедии острую коллизию между чувством и долгом в сознании и героя и героини его пьесы. Он заставляет их во всех своих поступках руководиться чувством чести, личной и общественной доблести. Во имя этой чести Родриго убивает на поединке отца своей возлюбленной Химены, жестоко оскорбившего его старого отца. Во имя той же чести Химена, уважающая Родриго за то, что он совершил свой подвиг, добивается смерти Родриго, убившего ее отца. И Родриго и Химена руководятся во всех своих поступках пониманием любви, не как сердечной слабости, а как силы, вытекающей из желания блага и основанной на уважении к любимому человеку, к его доблестям.

Но подавляя свои сердечные слабости, Родриго и Химена становятся в глазах друг друга все более достойными любви. Драматический конфликт «Сида» оказывается неразрешимым без вмешательства третьей, высшей силы. Эта сила — король Испании, дон Фернандо, олицетворяющий в данном случае идею разумной и прогрессивной государственной власти, защищающей страну от натиска иноземцев — мавров. Король, направляющий Родриго на борьбу с маврами, дает ему возможность проявить свои рыцарские доблести в более достойном направлении — в деле защиты родной страны от грозящих ей врагов. И после того как Родриго отразил нападение мавров и взял в плен двух царей, его подвиг в честь родины искупает его вину перед Хименой, которая получает теперь его в качестве мужа от короля Испании. Так идее фамильного долга противопоставляется идея долга перед государством, а старое понимание личной, индивидуальной чести уступает место новому пониманию гражданской чести, устремленной на служение родине.

Мы остановились на сюжете знаменитой пьесы Корнеля, чтобы показать, как значительны положенные в ее основу идеи и чувства, и какое большое, широкое, человеческое содержание сумел вложить великий французский драматург в свою пьесу.

Глубоко неверно было бы связывать ее патетику, ее пламенное красноречие с прославлением уходящего феодального рыцарства: переживания умирающего класса никогда не могут получить такого общенародного звучания, какое получили переживания корнелевских героев.

Пьеса Корнеля народна в подлинном смысле этого слова. В ней воплотились лучшие черты французского народного характера, та сила чувств, та пламенная энергия, та неукротимая воля к борьбе за свободу и независимость, которая всегда одушевляла и одушевляет лучших сынов свободолюбивого {285} французского народа, народа четырех революций, народа, героически сопротивлявшегося германскому фашизму. Недаром корнелев «Сид» играется сейчас во Франции не только в академическом театре Комеди Франсэз, но и в Народном Национальном театре Парижа, несущем свое искусство широким демократическим массам.

Русские люди всегда интересовались великой пьесой Корнеля. Она многократно была переведена на русский язык. Превосходный для своего времени перевод «Сида» выпустил в 1822 году П. А. Катенин, сумевший воскресить для русского читателя и зрителя «Корнеля гений величавый». Пушкин считал «Сида» лучшей трагедией Корнеля, отмечая в нем смелое нарушение правила «трех единств». В пушкинские времена знаменитая пьеса Корнеля часто игралась на русской сцене.

Впоследствии она была забыта нашим театром. В советское время она не ставилась ни в одном крупном театре, несмотря на то, что в 1938 году появился новый превосходный перевод «Сида», сделанный М. Л. Лозинским.

Таким образом, для советского зрителя трагикомедия Корнеля является почти новинкой. Тем с большим нетерпением ожидали мы ее исполнения артистами Комеди Франсэз.

Это ожидание вполне оправдалось. Если в мольеровских спектаклях актеры Комеди Франсэз продемонстрировали нашему зрителю блестящий юмор, яркую бытовую характерность, превосходное чувство меры в комедийном исполнении, умение сочетать глубину содержания с совершенно воздушной легкостью и изяществом театральной формы и, в особенности, формы комедийного диалога, то исполнение «Сида» раскрыло новую грань в искусстве актеров старейшего театра Франции — их умение передавать трагедию больших героических чувств, высоких душевных состояний, далеких от всякой будничности, обыденности, от прозы мещанской жизни. Несколько преувеличенная манера сценической выразительности сочетается у артистов Комеди Франсэз все с тем же блестящим умением доносить мысль автора, идейное содержание пьесы.

Конечно, многое в этом спектакле кажется нам несколько выспренним, приподнятым на котурны. В стиле исполнения корнелевской трагедии чувствуются значительные отзвуки старинной французской манеры трагической игры, характеризовавшейся напевной, «псалмодирующей» читкой стихов и условной балетной пластикой движений и жестов. Однако сохранение в декламационной манере сегодняшних исполнителей корнелевского «Сида» элементов классицистской, напевной декламации является закономерным, связано с традицией {286} старинного французского трагического театра. Этот стиль близок актерам Комеди Франсэз, в том числе «старейшине» труппы, крупнейшему педагогу профессору Парижской консерватории Жану Ионелю, который является постановщиком «Сида» и исполняет одну из главных ролей — роль дона Диего, отца Родриго. Все видевшие Ионеля в роли Тартюфа помнят, каким глубоко реалистическим, страшным своей правдивостью предстал нам образ Тартюфа в исполнении этого актера, который показал себя здесь подлинным реалистом. Реалистичен Ионель и в роли дона Диего. Величавость — такова, по-видимому, основная особенность сценического стиля Корнеля в режиссерском и актерском исполнении Ионеля. Эта величавость властно требует в некоторых местах торжественной, напевной читки, которая, оказывается, лучше всего передает мысль автора и потому не противоречит требованиям реализма.

Андре Фалькон, исполнитель роли Родриго, покоряет зрителей своей молодостью, кипучим, едва удерживающимся в строгих рамках классицистской трагедии темпераментом, красивым, богато разработанным голосом, своей пластичностью и чисто французским изяществом.

Сцены с отцом, с доном Гомесом, все его объяснения с Хименой и особенно последнее, в пятом акте, завершающееся бурным взрывом воинской отваги — «С каким теперь врагом я не осилю встречи!», — наконец, его темпераментный драматический рассказ о ночном бое с маврами — таковы наиболее сильные моменты в исполнении Фальконом роли Родриго. Думается только, что его герою порой недостает мужественности.

Успех Фалькона по праву разделяет и его партнерша, молодая артистка Терез Марне, получившая в 1944 году первую премию Парижской консерватории за роль Химены. Терез Марне обладает данными настоящей трагической актрисы: красивый низкий голос, прекрасная сценическая внешность, артистическое обаяние. Она умеет быть сдержанной, мужественной, простой и трогательной, не впадая в сентиментальность. Может быть, в некоторых местах роли Химены хотелось бы пожелать артистке большего разнообразия жестов.

Превосходно исполняет довольно статичную роль инфанты Женевьев Мартине, сумевшая тронуть зрителя благородством и сдержанностью переживаний этой принцессы, любящей Родриго без взаимности с его стороны. Хорош дон Фернандо, король кастильский, в талантливом исполнении Мориса Эсканда, одного из старейших артистов театра. Помимо блестящего мастерства декламации хочется отметить найденные Эскандом интересные характерные черточки в отношении короля {287} к влюбленным. Это отношение окрашено в тона дружеской иронии по поводу их переживаний, которые завершаются (согласно канону трагикомедии) благополучно. Улыбка на устах короля в финальной сцене пьесы совершенно уместна и психологически оправдана авторским замыслом.

Из остальных участников этого отлично слаженного спектакля только Жан Дави не вполне удовлетворил нас некоторым однообразием своей трактовки роли графа Гомеса, изображенного почти злодеем. Но если он таков, то мало понятной кажется горячая и искренняя печаль о нем дочери, Химены.

Выразительно и изобретательно оформление спектакля художника Жоржа Вакевича, одновременно подчеркивающее и единство места (в широком смысле слова) и перемену его: неподвижный архитектурный портал на первом плане и часто сменяющиеся задники.

Одноактная бытовая комедия Жюля Ренара «Рыжик», изображающая эпизод из жизни нелюбимого родной матерью мальчика, перенесла нас в совершенно иной мир. После «строгой музы старого Корнеля», его испанских грандов, ренаровские обыватели кажутся мелкими и будничными. Однако пьеса Ренара, как и его широко известная повесть, написана мастерски — лаконично, сжато и выразительно, необычайно чистым языком. Пьеса ставит интересные задачи перед актерами, с которыми они вполне справились.

Артисты Луи Сенье и Берт Бови, которые исполняли в «Тартюфе» роли Оргона и его матери, нашли совершенно новые краски и приемы для показа образов внешне сурового, а по существу доброго г. Лепика и его язвительной, злой, бездушной жены.

Артистка Мишелин Буде, которую мы видели в несколько однообразных ролях мольеровских девушек Марианы и Люсиль, порадовала нас неожиданной сочной характерностью французской крестьянской девушки.

Наконец, молодой актер Жан-Поль Руссийон в роли несчастного Рыжика создал исключительно трогательный и обаятельный образ, сделанный в строго реалистическом плане и самыми скупыми средствами.

В заключение нам хотелось бы подчеркнуть, что театр Комеди Франсэз, несмотря на свой почтенный возраст, является жизнеспособным организмом, имеющим самые широкие возможности дальнейшего художественного развития. Причиной этой жизнеспособности является то обстоятельство, что театр постоянно черпает вдохновение из живительного источника, каким является великое классическое наследие. {288} Благодаря непрестанной связи с гениями французского национального театра — с Мольером, Корнелем, Расином, Бомарше и другими крупнейшими французскими драматургами театр сумел уберечься от модернистского, декадентского поветрия и остаться достойным представителем великой и прогрессивной культуры французского народа, вписавшего так много блестящих страниц в историю мирового искусства.

*1954*

## **{****289}** Мольеровские образы

Второй раз за последние три года Москва принимает у себя представителей театрального искусства Франции, этой старейшей театральной страны в Европе. Давнишние дружеские связи между народами СССР и Франции приводят к тому, что каждый приезд французских театров в нашу страну превращается в большой праздник. В 1954 году мы смотрели спектакли театра Французской Комедии, «Дома Мольера», театра, основанного еще в XVII веке и представляющего славное прошлое французского театрального искусства. Сейчас в Советский Союз приехал Французский Национальный Народный театр, основанный в 1920 году и представляющий сегодняшний день этого искусства. И то обстоятельство, что настоящее французского театра не уступает в идейном и художественном отношении его прошлому, лишний раз показывает неувядающие творческие силы французского народа, в общении с которым Национальный Народный театр сложился в полноценный театральный коллектив. Этот коллектив обладает высокохудожественным репертуаром, умеет держаться в стороне от растлевающих влияний буржуазного театрального декаданса.

Гастроли Национального Народного театра начались с представления «Дон-Жуана», одного из лучших, наиболее острых сатирических произведений гениального французского драматурга Мольера. В этой замечательной комедии, написанной Мольером сразу после запрещения его «Тартюфа», автор подверг осмеянию основную социальную силу, на которую опиралась монархия Людовика XIV, — феодальную аристократию. Он изобличил ее хищничество и распутство, ее презрение к народу, ее паразитизм, ее глубочайшую безнравственность, противоречиво сочетающиеся с положительными чертами — умом, образованностью, вольнодумством, храбростью, внешним обаянием. Наделяя всеми этими чертами героя {290} пьесы, «злого вельможу» Дон-Жуана, Мольер проявил качества настоящего реалиста и преодолел схематизм, присущий обрисовке образов в классицистской комедии. Правильно было замечено, что «Дон-Жуан» — наиболее близкая к Шекспиру из комедий Мольера, в которой характер главного героя отличается разнообразием и многосторонностью, присущей образам великого английского драматурга. Но при всей своей многосторонности образ мольеровского Дон-Жуана отличается четкой обличительной направленностью. Мольер показывает, что его образованный и обаятельный дворянин является человеком наглым, циничным и беспринципным, который использует свой ум и способности в хищнических целях. За это Мольер осуждает Дон-Жуана и приводит его к гибели.

Распутный герой пьесы, бравирующий своим вольнодумством и безбожием в первых актах, в последнем акте прикидывается верующим человеком и усваивает все повадки лицемера, ханжи, который, можно сказать, соревнуется с самим Тартюфом. И это превращение вольнодумца в ханжу — пусть даже временное, вызванное обстоятельствами — делает образ Дон-Жуана особенно отвратительным. Теперь даже его простодушный слуга Сганарель теряет надежду на возможность его спасения. Таким образом, в «Дон-Жуане» Мольер как бы синтезирует два образа и после запрещения «Тартюфа» вторично возвращается к обличению религиозного ханжества.

Необычайная сатирическая острота «Дон-Жуана» была причиной того, что эту комедию постигла при жизни Мольера еще худшая судьба, чем «Тартюфа». Если последний после пятилетних мытарств все же в конце концов был поставлен и остался в репертуаре, то «Дон-Жуан» после пятнадцати представлений был снят с репертуара и находился под запрещением около двух веков. А после того как он появился в театре в середине XIX века, он почти всегда являлся объектом всякого рода фальсификаций: мольеровского остросатирического «Дон-Жуана» путем различных купюр и переосмыслений превращали в 1001‑ю вариацию на тему об обаятельном, но легкомысленном дворянине, которого в конце концов наказал боженька за его чрезмерное пристрастие к нежному полу. Нечего и говорить, как далека такая сладенькая водичка от острой и жестокой комедии Мольера.

Постановка «Дон-Жуана» Жана Вилара, показанная 13 сентября в Москве, в Малом театре Национальным Народным театром, является интереснейшей новинкой не только для французского, но и для нашего советского зрителя. Хочется подчеркнуть огромное воспитательное значение, которое этот спектакль имеет для французского массового зрителя, {291} на которого в первую очередь и ориентируется Национальный Народный театр. Великое творение Мольера нисколько не устарело, хотя того класса, против которого была направлена комедия ее автором, больше не существует. Разве буржуазия XX века не носит на себе те же неизлечимые язвы разложения, которые Мольер подметил у современного ему дворянства? И разве наглость, цинизм, хищничество, аморальность, беспринципность, ханжество, лицемерие, презрение к народу не присущи нынешней буржуазии в такой же степени, как они некогда были присущи загнивающему дворянству? На этот вопрос блестяще дает ответ весь спектакль Жана Вилара и в первую очередь его собственное исполнение роли Дон-Жуана.

Образ Дон-Жуана вылеплен талантливым французским актером с большой выразительностью и правдивостью. Его Дон-Жуан — человек, уставший от жизни, холодный, ироничный, Жень умный и очень жестокий и прежде всего циничный. Какое там легкомыслие, какое там безрассудство! Покойный Ю. М. Юрьев некогда играл Дон-Жуана в постановке Вс. Мейерхольда этаким попрыгунчиком, порхающим от одной красотки к другой. Ничего этого нет у Ж. Вилара. Обольщение женщин для него — привычка, почти профессия. На самом же деле он не любит ни одну из них, не верит никому и ни во что — ни в бога, ни в черта. Какая страшная, циничная улыбка скользит по его губам, когда он слышит признание Эльвиры в том, что она любит его чистой любовью, свободной от всякой чувственности. Какие бредни! — говорит эта улыбка.

Есть в роли Дон-Жуана в исполнении Ж. Вилара места, где он проявляет качества настоящего мастера памфлетно-сатирического жанра. Таков в его исполнении монолог Дон-Жуана о лицемерии в последнем акте. Здесь он рисует страшный образ циничного хищника, для которого маска ханжи служит средством властвовать над людьми.

Блестящая культура речи, мастерство движения и жеста в высшей степени характерны для Вилара, как, впрочем, и для большинства актеров руководимого им театра. Исключительное мастерство ведения диалога с присущими Мольеру коротенькими, набегающими одна на другую репликами проявляет Вилар в сцене объяснения с двумя крестьянками — Шарлоттой и Матюриной и в сцене улещивания кредитора, купца Диманша, роль которого, кстати сказать, с очень сочным и мягким юмором играет Ж.‑П. Мулино.

Ж. Вилар блестяще передал образ мольеровского Дон-Жуана. И то же нам хочется сказать о Сганареле в исполнении Даниэля Сорано. Русские зрители привыкли к другому образу Сганареля — пухлого, дородного, массивного, — созданного {292} гениальным К. А. Варламовым в постановке Вс. Мейерхольда. Д. Сорано возвращается в своей интерпретации к первоисточнику — самому Мольеру, который был первым и образцовым исполнителем этой роли. И вполне уместным кажется нам, что Д. Сорано играет Сганареля в гриме, напоминающем облик великого первого исполнителя этой роли. Необычайная правдивость, глубочайшая серьезность делают этот образ по-настоящему комичным. Блестяще проводит Д. Сорано все монологи Сганареля и в особенности знаменитый монолог-скороговорку из пятого акта. Вполне уместно, на наш взгляд, Д. Сорано наделяет Сганареля привлекательностью, резко отличающей его от отталкивающей холодности и циничности Дон-Жуана. Образ, созданный Д. Сорано, как и образ, созданный Ж. Виларом, безусловно войдет в золотой фонд интерпретаций мольеровских образов.

Все остальные персонажи комедии эпизодичны. Естественно, что исполнители других ролей не могли развернуться подобно Ж. Вилару и Д. Сорано. Тем не менее некоторые из них сумели создать из своих маленьких ролей яркие, запоминающиеся образы. Прежде всего это хочется сказать о Моник Шометт, талантливой драматической актрисе, которая сумела провести «голубую» роль покинутой Эльвиры с большим благородством, с подкупающей искренностью интонаций. Некоторая напевность, с которой она произносит монологи Эльвиры, вполне уместна здесь, поскольку они написаны Мольером почти в стиле трагедии. В хорошей манере ведут свои маленькие роли Ж.‑П. Даррас (крестьянин-простак Пьеро), а также его партнерша Зани Кампан (Шарлотта) и Кристиан Минаццоли (Матюрина).

Особо отметим оформление спектакля, отличающееся скупостью, простотой и лаконичностью. Спектакль идет без декораций, на помосте, на задней части которого сооружена вторая, слегка покатая площадка. На сцену выносятся по мере надобности стулья и столы, а также другой минимальный реквизит. Ничего лишнего, самоцельно-зрелищного, отвлекающего зрителей от пьесы и актеров. Особое внимание художник Леон Гишиа обратил на создание эскизов костюмов, которые тоже отличаются простотой и вместе с тем дают яркие, красочные пятна. Необходимо отметить превосходное световое оформление спектакля.

В целом первое знакомство с Национальным Народным театром принесло нам радость. Мы горячо приветствуем артистов передового французского театра, который является народным не только по своему наименованию, но и по существу создаваемого им искусства.

## **{****293}** Элиза Рашель[[204]](#footnote-205)

Московская театральная общественность отмечает сегодня столетие со дня смерти великой французской трагической актрисы Элизы Рашель.

В истории французского театра, богатой крупными актерскими дарованиями, имя Элизы Рашель — одно из самых великих, одно из наиболее бесспорных. За свою недолгую жизнь (она умерла в возрасте 36 лет) Рашель затмила всех современных актрис, французских и иностранных, и стала артисткой всеевропейской славы. Она победоносно пронесла через всю Европу славу французской драматической поэзии, заставив зрителей, воспитанных на романтической литературе, на драмах Гюго, Дюма, Виньи, вернуться назад, к классической трагедии Корнеля, Расина и Вольтера, и находить у этих авторов, еще недавно казавшихся устарелыми, новые, невиданные красоты. С момента дебюта Рашель в театре Французской Комедии 12 июня 1838 года в роли Камиллы в трагедии Корнеля «Гораций» господство романтизма на французской сцене закончилось. Семнадцатилетняя девушка, вышедшая из самых низов, дочь бедного разносчика-еврея, еще недавно торговавшая апельсинами на улицах Парижа и распевавшая песенки для привлечения покупателей, после полутора лет пребывания на сцене мещанского театра Жимназ сумела перешагнуть через его легковесный водевильный репертуар и выступить на подмостках знаменитого академического театра, в котором еще недавно блистал великий Тальма. И произошло чудо: эта девушка, далекая от литературно-эстетической борьбы, повернула назад колесо истории и заставила недавних почитателей Гюго рукоплескать трагедиям Корнеля и Расина.

{294} Многие современники из числа передовых людей Франции увидели здесь проявление культурной реакции, удар по демократическому искусству прогрессивных романтиков. Самые правые легитимистские круги французского общества, сторонники монархии Бурбонов, низвергнутой июльской революцией 1830 года, связывали с появлением Рашель свои политические чаяния и пытались использовать искусство молодой актрисы в реакционных целях. Рашель поднимали на щит реакционные круги, мечтавшие о реставрации старого режима. Они носили на руках актрису, вышедшую из плебейских низов, принимали ее в самых знатных домах Парижа. Но очень скоро стало ясно, что эти ретроградные политики просчитались, ибо героическое искусство Рашель таило в себе огромную революционную силу. Не случайно юная артистка имела триумфальный успех у широкого демократического зрителя.

Реакция не затронула глубин творческого существа Рашель. Ее творчеству были чужды какие бы то ни было реставраторские цели. Воскрешая трагедии Корнеля, Расина и Вольтера, она насыщала их такой живой взволнованностью, что гуманистическая мысль шедевров национального трагического искусства приобретала новое, современное содержание. Трагические героини Рашель с огромной силой восставали против несправедливости деспотической власти. Ненависть к тирании пробуждала в них страстную любовь к свободе, гордое бесстрашие в борьбе с насилием, горячую веру в человека, утверждение идеалов высокой морали.

Все отзывы о творчестве Рашель в 40‑х годах говорят о стихийной силе ее искусства, о потрясающей правдивости и психологической насыщенности ее образов, о стремительной энергии ее эмоциональных порывов, которые, в сущности, сближали ее творчество с искусством прогрессивных романтиков.

Здесь нельзя не привести отзыв о Рашель великого русского революционного писателя А. И. Герцена. Захваченный изумительным дарованием Рашель, он писал о своих «Письмах из Франции и Италии»: «Она нехороша собой, невысока ростом, худа, истомлена; но куда ей рост, на что ей красота с этими чертами, резкими, выразительными, проникнутыми страстью? Игра ее удивительна; пока она на сцене, что бы ни делалось, вы не можете оторваться от нее: это слабое, хрупкое существо подавляет вас; я не мог бы уважать человека, который не находился бы под ее влиянием во время представления. Как теперь вижу эти гордо надутые губы, этот сжигающий, быстрый взгляд, этот трепет страсти и негодования, который пробегает по ее телу! а голос, удивительный голос! Он умеет приголубить ребенка, шептать слова любви {295} и душить врага; голос, который походит на воркование горлицы и на крик уязвленной львицы».

Несмотря на архаичность своего репертуара, Рашель была глубоко современной актрисой. Она привлекала широкого зрителя не стилизацией обветшавших форм, а новаторским искусством, которое с огромной чуткостью улавливало передовые, освободительные идеи эпохи. В творчестве Рашель как бы воплотилась та жажда героизма, которая жила во французском народе в период нарастания в нем революционных настроений накануне третьей французской революции, революции 1848 года.

Характерно, что Рашель были чужды чувствительные, нежные, лирические роли. Непременным условием ее творчества была значительность конфликтов, их огромный общественный смысл. Это и определяло обобщенную монументальность ее образов и суровое величие ее красок. Чем ближе к революции, тем более мощным и страстным становилось искусство Рашель.

В 1843 году актриса впервые сыграла расиновскую Федру. Она преодолела в этой роли черты придворной эстетики, которая наложила известный отпечаток на великую трагедию Расина, и вернула образ Федры к его античному первоисточнику — трагедии Еврипида. Ее Федра утверждала высокую моральную требовательность и ответственность человека перед самим собой. Охваченная роковой любовью к пасынку, она металась, испытывая мучительную боль и стыд, борясь со своей страстью, произнося приговор над собой. Рашель нарушала здесь законы традиционной трагедийной декламации, она порывала со статуарностью классицистского спектакля. Она смело рисовала сложный внутренний мир Федры, раскрывала все оттенки ее чувства, его развитие и борьбу. Образ ее Федры, насыщенный большой правдой чувств и несущий идею нравственной бескомпромиссности, был объявлен современниками одним из совершеннейших созданий великой актрисы.

Незадолго до революции 1848 года Рашель создала яркий антитиранический образ жестокой царицы Гофолии в трагедии Расина. Здесь она предстала актрисой грозных и разрушительных страстей, вызывающих содрогание и ужас у зрителя. Ее Гофолия давала яркое обобщение кровавой сущности самовластия.

Но своей высшей точки героическое и революционное содержание творчества Рашель достигло в ее прославленном исполнении «Марсельезы» в дни революции 1848 года, хорошо известном нам по описаниям Герцена, Тургенева и Анненкова. С чуткостью большого художника уловив трагическую сущность событий, Рашель с огромной экспрессией читала революционный {296} гимн, превращая его в страстный призыв к народной мести.

Реакционная критика отнеслась к этим выступлениям актрисы с открытой враждебностью, но демократический зритель с энтузиазмом приветствовал любимую артистку, с такой силой выразившую чувства народа, его ненависть к тем, кто готовился предать революцию. Исполнение «Марсельезы» было идейной и художественной кульминацией творчества Рашель.

После разгрома революции, в период второй империи, героическая патетика перестала звучать во французском театре. В это время искусство Рашель потеряло связь с жизнью. Актриса мечется в поисках нового репертуара, пытается играть пьесы буржуазных драматургов Скриба и Понсара. Но даже в лучшей из своих поздних ролей — в «Адриенне Лекуврер» — она не могла подняться до трагической силы и героического величия своих прежних образов. Из искусства Рашель ушла большая тема, а с ней и трепет живого чувства.

В 50‑х годах началась полоса заграничных гастролей Рашель. Она выступала в Англии, Голландии, Бельгии, Германии, Австрии, а в 1853 – 1854 годах гастролировала в России. Гастроли Рашель всюду проходили с огромным успехом. Но блистательное мастерство Рашель не могло заменить утерянной ею искренности и страстности. Угасание творчества великой актрисы было связано также с ее болезнью. Гастрольная поездка ее в 1855 году в США закончилась трагически. Актриса заболела смертельным недугом, который свел ее в могилу 3 января 1858 года.

Со смертью Рашель закончилась эпоха высшего расцвета французского актерского искусства. Творчество Рашель отразило с особой яркостью и силой его противоречия, его внутреннюю борьбу, а в своем высшем взлете — революционную устремленность передовых художников французского театра, их связь с настроениями широких народных масс. И хотя творческий упадок Рашель в 50‑е годы знаменовал победу буржуазной идеологии, традиции демократического театра не замерли в последующие годы. От Рашель протягивается нить к творчеству Мари Агар, трагической актрисы Парижской коммуны. В том же ряду находится и деятельность Ромена Роллана как драматурга и теоретика народного, героического театра. Эти традиции вдохновляют и современных передовых деятелей французского театра, которые чтут память Рашель как своей великой предшественницы в борьбе за высокое трагическое искусство, насыщенное прогрессивной идейностью и героическим пафосом революционной борьбы.

*1958*

# **{****297}** Английский театр

## **{****299}** Генри Фильдинг — великий английский просветитель

### 1

Генри Фильдинг (1707 – 1754) был выдающимся романистом и драматургом, крупнейшим сатириком и юмористом, «творцом реалистического романа, удивительным знатоком быта страны и крайне остроумным писателем», как отмечал М. Горький.

Генри Фильдинг принадлежал к числу наиболее замечательных людей того знаменательного исторического периода, простирающегося от конца английской революции XVII века до французской революции 1789 года, который принято называть эпохой Просвещения. В своей работе «От какого наследства мы отказываемся» В. И. Ленин говорит о трех чертах, характерных как для русских, так и для западноевропейских просветителей. Просветители были одушевлены «горячей враждой к крепостному праву и всем, его порождениям в экономической, социальной и юридической области. Это первая характерная черта “просветителя”. Вторая характерная черта… — горячая защита просвещения, самоуправления, свободы… Наконец, третья характерная черта “просветителя” это — отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому»[[205]](#footnote-206). Просветители разных стран, ведя борьбу с феодализмом и его пережитками в различных сферах жизни, мысли и культуры, «совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»[[206]](#footnote-207). Они стремились поставить на службу народу все области знания и творчества. Веря в {300} вечное совершенствование человечества, они проповедовали наступление «царства разума», построенного на священных принципах свободы, равенства и братства.

Основные идеологические тенденции были общими у просветителей разных стран. Все они более или менее решительно боролись с пережитками крепостничества, критиковали монархическое самовластие и религиозный фанатизм, вели борьбу за политическое и социальное освобождение народных масс, за приобщение их к культуре. Просветители пропагандировали новые идеи в максимально доступной народу форме. Философия, наука, литература, театр носили у просветителей откровенно воспитательный, тенденциозный характер.

Однако острота нападок просветителей на феодальный порядок и уровень их демократизма были глубоко различны в отдельных странах Европы. В основном это определялось степенью экономического развития и политической зрелости буржуазии этих стран, связью буржуазии с движением народных масс и ее подготовленностью к революционным действиям. Соответственно этому в различных странах по-разному протекала литературная и театральная жизнь.

Особенно боевой характер имело просветительское движение во Франции, где оно идеологически подготовляло первую французскую буржуазную революцию, явившуюся великим рубежом в мировой истории. Ф. Энгельс писал в «Анти-Дюринге»: «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно»[[207]](#footnote-208). Защита интересов революционного народа придавала огромную силу борьбе французских просветителей с феодализмом и абсолютизмом. Их основной задачей являлось стремление выковывать идеологическое оружие для грядущих революционных боев.

Иной характер имело просветительское движение в Англии, где оно не предшествовало буржуазной революции, а следовало за ней. Буржуазная революция произошла в Англии уже в середине XVII века. Начатая буржуазией, она победила благодаря активному участию в ней крестьянства и городских плебейских масс. Английская буржуазия была обязана пожатыми ею плодами победы революционной энергии народа, точно так же, как это имело место полтораста лет спустя во Франции. «За этим избытком революционной активности с необходимостью последовала неизбежная реакция, зашедшая в свою очередь дальше того пункта, за которым она сама уже не могла продержаться»[[208]](#footnote-209), — писал Энгельс. Эта реакция достигла высшей точки в период реставрации династии Стюартов, {301} господству которых положила конец буржуазная революция 1689 года, именуемая либеральными историками «славной революцией», тогда как на самом деле она была, по выражению Энгельса, «… сравнительно незначительным событием… компромиссом между поднимающимся средним классом буржуазией и бывшими крупными феодальными землевладельцами»[[209]](#footnote-210). В результате этого компромисса политическая власть осталась в руках аристократии, но буржуазия обеспечила себе экономическое господство. «С этого времени буржуазия стала скромной, но все же признанной составной частью господствующих классов Англии. Вместе с остальными она была заинтересована в подавлении огромной трудящейся массы народа»[[210]](#footnote-211). Она перешла теперь на консервативные позиции, потому что начала испытывать страх перед новой революцией, в которой трудящиеся могли бы уже выступить против своих хозяев.

Приведенные факты вполне объясняют характерный для Англии XVIII века политический застой, особенно по сравнению с революционными бурями предшествующего столетия. Они объясняют также сравнительную умеренность большинства английских просветителей, их страх перед революцией, их склонность к компромиссам, к прославлению буржуазной практики, готовность части просветителей вступить в контакт с пуританами, переняв присущее пуританам лицемерие.

Говоря об английском просветительстве, следует иметь в виду, что более или менее последовательные материалисты (например, Джон Толанд, Джозеф Пристли, Вильям Годвин) являлись в Англии исключением, становились объектом гонений и насмешек. Большинство английских просветителей придерживалось не материализма, а деизма — учения, признающего существование бога в качестве безличной первопричины мира, который во всем остальном предоставлен действию законов природы. В условиях господства церковного мировоззрения деизм зачастую являлся скрытой формой атеизма, удобным и легким способом отделаться от религии. Понятно широкое распространение деизма в Англии, этой классической стране политических и философских компромиссов. Наиболее известными английскими деистами были Болингброк, Шефтсбери, Коллинс. Их идеи оказали значительное влияние на писателей Просвещения. Впрочем, последние на словах часто открещивались даже от деизма, признавая его «безбожным» учением; так поступал, например, поэт-просветитель Александр Поп, хотя его «Опыт о человеке» насквозь проникнут деистическими идеями. Еще более непримиримы к деизму {302} были представители чисто буржуазного крыла просветителей — Стиль, Аддисон, Ричардсон, придерживавшиеся пуританско-религиозного образа мыслей.

Приверженность религии и религиозной морали, которая (еще с конца XVI века) облекалась в Англии в своеобразную оболочку пуританизма, составляла одну из наиболее характерных особенностей мировоззрения английской буржуазии XVIII века, решительно отличавшей ее от французской буржуазии XVIII века, последовательной в своей иррелигиозности. Пуританизм определил в 40‑х годах XVII века идеологию первой английской революции. Он мобилизовал вокруг буржуазии широчайшие народные массы и помог ей одержать победу над королем и лордами. После того как буржуазия пришла к власти, она сохранила верность религии и пуританизму, который, однако, изменил свой прежний характер и из учения буржуазно-революционного превратился в учение буржуазно-охранительное, реакционное, имевшее задачу при помощи религии затемнить народное сознание и закреплять подчинение трудящихся работодателям, буржуа. Пуританизм XVIII века характеризуется сочетанием политической консервативности с религиозным ханжеством, тартюфством. Последнее получает в Англии такое широчайшее распространение, что Белинский с полным основанием именует Англию «страной всеобщего тартюфства».

Не удивительно поэтому, что именно вопрос об отношении к пуританизму оказался в какой-то момент центральным в идеологической борьбе среди просветителей. По этому вопросу и произошло размежевание английских просветителей. Писатели, критически настроенные по отношению к буржуазии и ее пуританскому мировоззрению — Свифт, Гей, Фильдинг, Смоллет, — образуют критическое, антипуританское течение внутри английского просветительства, резко отличавшееся от апологетического, буржуазно-пуританского течения, представителями которого были Дефо, Стиль, Ричардсон и Лилло.

Существенным различием между двумя отмеченными течениями английского просветительства являлось то, что представители второго течения стремились перевоспитать, «просветить» людей путем морально-религиозной проповеди и совсем не ставили вопроса о недостатках общественно-политического строя Англии, установленного после «славной революции» и казавшегося им совершенным. Представители первого течения стремились воспитать людей при помощи критики социально-политических недостатков современного общества, которое казалось им весьма далеким от совершенства; критикуя буржуазно-дворянское английское общество, они исходили из интересов народа, испытывавшего жесточайший гнет не только при феодальных, но и при буржуазных общественных отношениях.

{303} Однако при всей прогрессивности установок критического течения просветительства мировоззрение писателей этой группы было лишено революционности; изменения существующих общественных условий они хотели достигнуть посредством такой же моральной проповеди, к какой прибегали и представители второго течения. Это сближало подчас просветителей критического, антипуританского течения с просветителями буржуазно-пуританского, апологетического течения или же вносило в их творчество нереальные, утопические черты. И ту и другую тенденцию мы найдем также и в творчестве Фильдинга.

Основоположником критического направления в просветительстве в первой половине XVIII века был великий английский сатирик Джонатан Свифт (1667 – 1745), бессмертный автор «Сказки о бочке» (1704), «Путешествий Лемюэля Гулливера» (1726) и серии острых политических памфлетов. Характерной особенностью идейных установок Свифта являлось сочетание ненависти к пережиткам феодализма и огромной прозорливости в оценке новых буржуазных общественных отношений, которые казались ему враждебными человеческой природе. Свифт первый из всех европейских просветителей положил начало критике буржуазного «прогресса», он первый раскрыл отвратительные стороны буржуазного общества и государства, в котором царит собственнический дух, всеобщая купля и продажа, наглая погоня за наживой, прикрытая лицемерной пуританской моралью. Питательной почвой для таких широких антибуржуазных настроений, наслаивающихся на антифеодальные, являлся подъем народно-освободительного движения на родине Свифта, в Ирландии, откуда распространялась в Англию волна народного гнева, растущего и углубляющегося недовольства обездоленных народных масс.

Другие представители критического направления, опиравшиеся на исторический опыт собственно Англии, тоже начинали понимать, что государственный и общественный строй, созданный в результате «славной революции», не отвечает интересам народа. Особенно отчетливо выявилась мнимость английской буржуазной демократии и ограниченность парламентаризма в период политического господства в Англии партии вигов, продолжавшегося около полувека (1714 – 1760).

В партии вигов сильны были торгово-промышленные элементы, заинтересованные в росте морской торговли и захвате колоний. По этому вопросу внутри партии вигов произошел раскол: старым вигам, во главе которых стоял премьер-министр Роберт Уолпол, противостояли новые, или молодые виги, иначе называемые «патриотами», возглавляемые Питтом-старшим, сторонником активной внешней политики. Молодые виги упрекали старых вигов в чрезмерном миролюбии, {304} в недостаточной решительности внешней политики, шедшей вразрез с интересами английской буржуазии.

При Ганноверской династии, вступившей на английский престол после смерти королевы Анны (1714), сильно возрастает значение английского парламента. Однако это был парламент, избранный по крайне устарелой системе, которая характеризовалась неравенством в распределении голосов, лишением избирательных прав буржуазии растущих промышленных городов (Манчестера, Бирмингема и др.) и наличием избирательных прав у представителен так называемых «гнилых местечек», почти не имевших населения. Последнее обстоятельство содействовало развитию системы подкупа избирателей. При министерстве Уолпола коррупция стала главным жизненным нервом всего государственного управления и политической жизни страны. Если виги получали свои депутатские мандаты избирателей, то правительство в свою очередь подкупало членов парламента, раздавая им пенсии и выгодные должности, делая их участниками в прибылях торговых компаний. Это была разветвленная система подкупов и взяток, которой Уолпол опутал всю страну.

Против Уолпола выступали политические деятели и писатели разных группировок. Уолпола обличили и с позиций аристократической партии ториев, и с позиций фракции молодых вигов, и с позиций беспартийных литераторов, державшихся просветительских взглядов.

Из среды последних и выросла группа писателей, создавших просветительский политический памфлет, комедию, роман. В творчестве этих писателей критика деятельности Роберта Уолпола начала перерастать в критику различных сторон политической и гражданской жизни современного им буржуазно-аристократического общества. Особенно важное значение имела деятельность талантливого драматурга Джона Гея, который под непосредственным воздействием Свифта создал в английском театре XVIII века пародийно-сатирический жанр, смело бичевавший пороки современного общества. В качестве последователя этого направления в драматургии и завоевал первоначально известность Генри Фильдинг.

### 2

Генри Фильдинг родился в обедневшей аристократической семье. Он был старшим сыном Эдмунда Фильдинга, офицера, дослужившегося до генеральского чина. Кроме него, у его отца было еще одиннадцать детей. Материальное положение семьи Генри Фильдинга было стесненным. Отец рано оставил его без средств, обзаведясь после смерти первой жены новой семьей. Тем не менее будущему писателю удалось {305} получить хорошее образование. Сначала он учился у священника соседней деревни. В 1718 году он поступил в Итонский колледж — привилегированное учебное заведение, где на одной скамье с ним сидели будущие руководители фракции молодых вигов — Питт-старший и Джордж Литтльтон, навсегда оставшиеся его друзьями и покровителями. Итонский колледж дал Фильдингу знание древних и новых языков.

В 1727 году, после окончания Итонского колледжа, Фильдинг появился в Лондоне почти без всяких средств к существованию. Несмотря на свое аристократическое происхождение, он превратился в «разночинца». Ему пришлось подумать о заработке, и он избрал профессию писателя.

В январе 1728 года вышло первое произведение Фильдинга — поэма «Маскарад». Фильдинг издевался в ней над пустотой и праздностью английской аристократии, над ее излюбленным увеселением — маскарадами, над придворным шаркуном, швейцарским авантюристом — «графом» Гейдеггером. Поскольку Гейдеггеру покровительствовал король Георг II, Фильдинг скрыл свое авторство под именем свифтовского героя Гулливера, «поэта — лауреата короля Лилипутии». Так Фильдинг в первом же своем произведении как бы объявляет себя последователем Свифта и заимствует некоторые краски у знаменитого сатирика; впрочем, в выборе основного объекта нападения Фильдинг был самостоятелен. Мотив маскарада не раз появлялся и в более поздних его произведениях («Том Джонс», 1749; «Амалия», 1751).

В том же 1728 году Фильдинг ставит в театре Дрюри-Лейн свою первую комедию «Любовь в различных масках». Молодость и неопытность автора еще очень сильно чувствуются в этой пьесе. Она перегружена действующими лицами, интрига чрезмерно сложна и запутанна. Немало в ней прямых заимствований из Мольера и Конгрива. Однако мысль, лежащая в основе комедии, ставит ее в один ряд с будущими, более зрелыми произведениями Фильдинга-драматурга. Пьеса посвящена разоблачению притворства в любви ради наживы. В ней утверждается мысль, что подлинное чувство несовместимо с корыстью.

Через месяц после постановки первой пьесы Фильдинг отправился в Голландию, в Лейден, славившийся своим старинным университетом, в котором некогда преподавали Гроций и Декарт. Фильдинг учился здесь на филологическом факультете и расширил свои познания в античной литературе, приобретенные в колледже. Скудость средств не дала ему, однако, возможности закончить курс. Менее чем через два года он был уже снова в Лондоне. Здесь, в маленьком театре Гудменс-Фильдс, он поставил свою вторую комедию нравов — «Щеголь из Темпля» (1730).

{306} Вторая комедия Фильдинга свидетельствует о значительном росте его литературного и театрального мастерства. Главным героем пьесы является молодой Уайльдинг, посланный богатым отцом в Лондон для обучения юридическим наукам в Темпле. Но повеса Уайльдинг тратит деньги на светские увеселения, а отцу посылает длинные счета за книги, свечи и т. п. Щеголю Уайльдингу противопоставлен юноша другого типа — Педант, далекий от жизни философ, напичканный книжной премудростью. С точки зрения просветителя Фильдинга, оба этих молодых человека в равной степени далеки от его идеала. Последнему должны соответствовать, по замыслу Фильдинга, добродетельные любовники Беллария и Веромил, перекочевавшие в его комедию из модного жанра сентиментальной комедии Сиббера и Стиля.

Наибольший интерес в этой комедии представляют, однако, ее отрицательные персонажи. Они весьма разнообразны и колоритны. Здесь на первом месте стоит сэр Эварайс Педант, признающий одну науку — «уменье добывать деньги» и трепещущий от слова «философ», которое сразу наводит его на мысль о бедности. «Кому нужна наука в наш век, когда из тех немногих, кто владеет ею, большая часть умирает от голода!» — восклицает он. Близок к сэру Эварайсу и сэр Гарри Уайльдинг, богатый помещик, которому деньги заменяют все высокие чувства и принципы. Таковы старики и молодежь, мужчины и женщины в высшем английском обществе, для которого деньги давно стали силой всех сил.

К тому же жанру комедии нравов относится и ряд других комедий Фильдинга: «Политик из кофейни, или Судья в ловушке» (1730), «Старые развратники» (1732), «Дамский угодник» (1734), «Свадьба» (1742). Все они в жанровом отношении несколько напоминают комедии периода Реставрации и созданные под их влиянием произведения конца XVII и первых лет XVIII века — комедии Конгрива, Фаркера, Ванбру. Однако в этих комедиях Фильдинга нет того цинизма, той откровенной грубости и скабрезности, которая была характерна для комедий периода Реставрации, особенно для главного представителя этого жанра, Вильяма Уичерли. Если в комедиях нравов Фильдинга и встречаются иногда отдельные элементы комедийного стиля Реставрации, то они используются в целях критики развращенности верхушки английского буржуазно-аристократического общества.

Лучшая комедия этого жанра — «Политик из кофейни, или Судья в ловушке». Из всех перечисленных пьес она содержит наиболее значительные элементы социальной сатиры. В стихотворном прологе к пьесе Фильдинг вспоминает традицию великого древнегреческого сатирика Аристофана. Он заявляет о том, что намерен разоблачать негодяев, которые {307} держат в своих руках меч юстиции, разоблачать порок, облеченный властью, ибо «уважение к власти обязательно лишь тогда, когда она заботится о благе народа».

В центре комедии стоит сатирический образ судьи Скуизема (дословно: вымогателя), мошенника, взяточника и труса. Он беспощаден к бедным и снисходителен к богатым. Его житейская мудрость ярко выражена в следующих афоризмах: «Если вы не богач и у вас нет золота, чтобы платить за свои прегрешения, вам придется расплачиваться за них, как бедняку, — страданиями». «Те, которые издают законы, и те, которые осуществляют их, могут им не подчиняться». «Закон — это дорожная застава, где пешим нет прохода, а каретам — сделайте милость, пожалуйста». Образ Скуизема дает Фильдингу возможность раскрыть классовый характер английского суда. Но как ни важна сатира на английский суд, не она одна составляет содержание образа Скуизема. Этот неправедный судья является живым воплощением лицемерия и ханжества, присущего всему английскому буржуазному обществу, облаченному в пуританские одежды.

Характерной фигурой в комедии является констебль Стафф (дословно: жезл). Его функция — наблюдение за нравственностью, его привилегии — именем закона приводить клиентов к себе в дом, который является местом предварительного заключения, и наживаться на них. Стафф мечтает о том, чтобы на свете было побольше преступников, — вот когда он разбогатеет по-настоящему!

У Скуизема и Стаффа всегда наготове целый набор лжесвидетелей и присяжных, которые время от времени обновляются, потому что старый состав попадает на виселицу.

К числу отрицательных персонажей пьесы принадлежит и Политик, богатый и невежественный купец, помешанный на чтении газет и рассуждениях на политические темы. Купец ломает голову над вопросами международной политики, а в это время у него сбегает дочь. Фигура купца, забросившего дела вследствие увлечения политикой, часто встречалась в английской литературе и до Фильдинга. Но Фильдинг высмеивает Политика не столько за то, что он забросил торговлю, сколько за то, что он занят мнимой опасностью, грозящей Англии от вторжения турок, и не видит реальной опасности, которую представляют для Англии всякие скуиземы. Увлечение политикой заглушило в нем родительские чувства. В дочери он видит только наследницу. От Скуизема Политик отличается тем, что он не лицемер и не демагог, — он всего-навсего болтун, фразер, у которого слова противоречат поступкам.

Комедия Фильдинга недаром имеет два названия — по двум героям. Скуизем и Политик — это два аспекта английской {308} буржуазии, две разновидности ее бездушия, эгоизма, подлости. Два героя определяют своеобразное построение комедии, имеющей два сюжетных центра и две линии развития действия, соприкасающиеся только в конце пьесы. Основные персонажи пьесы связаны родственными отношениями, полностью выясняющимися только в последней сцене. Наряду с отрицательными персонажами в комедии есть и положительные: это героиня пьесы Хиларет и окружающие ее молодые люди — Констант («постоянный»), Рембл («грохот») и Сотмор («горький пьяница»). Все они любят жизнь и борются за свои права. Но все они живут в жестоком мире, где любовь и постоянство подвергаются самым суровым испытаниям. Не случайно двое из названных положительных персонажей — пьяницы, гуляки, забулдыги. Из них независимый и самый неустроенный в жизни — женоненавистник Сотмор. Капитан Рембл — это как бы первый набросок Тома Джонса, неистощимо жизнерадостный, жизнелюбивый и влюбчивый молодой человек с добрым сердцем. Главное отличие его от любимого героя Фильдинга Тома Джонса то, что у него нет своей Софии, своего идеала в жизни. Во всяком случае, Рембл и Сотмор — это образец тех людей, которых любит Фильдинг и которых он противопоставляет жадным и лицемерным буржуа.

Капитан Констант — наиболее добродетельный персонаж пьесы, но зато и наиболее бесцветный, ибо он лишен активности, действенности. Гораздо интереснее героиня, Хиларет. Это живая, разбитная девушка; она мягка, женственна и в то же время за словом в карман не лезет. Как живое отрицание «голубых» героинь английских сентиментальных комедий, она кое в чем подготовляет образ Софии Вестерн, возлюбленной Тома Джонса.

К положительным персонажам пьесы принадлежит и добродетельный судья Уорти («достойный человек»). Но в этом образе слишком уж чувствуется нарочитый замысел Фильдинга противопоставить положительный тип судьи отрицательному, дабы у читателя и зрителя не создалось впечатления, что автор выступает против государственной системы в целом, а не против отдельных недостойных ее представителей. Однако все прописные истины, изрекаемые Уорти, не могут загладить впечатления от убийственного разоблачения судейского мира через образ Скуизема. Здесь, как и во всех других случаях, реализм Фильдинга оказывается сильнее его буржуазной лояльности и добропорядочности. Параллельно комедии нравов Фильдинг начинает с 1730 года разрабатывать жанр фарса, стяжавший ему огромную популярность. Значение его в драматургии Фильдинга определялось тем, что этот жанр создал благоприятную почву {309} для развития элементов пародии и сатиры, к которым Фильдинг обнаруживал особое пристрастие и способности. Разрабатывая жанр фарса, Фильдинг близко подошел к установкам Свифта и Гея.

Первым опытом Фильдинга в жанре фарса был «Авторский фарс, или Лондонские развлечения» (1730). Здесь изображались злоключения некого молодого драматурга Лаклеса, отвергаемого руководителями театров только потому, что он неизвестен и беден. Лаклес решает, что лучше прокормиться глупостью, чем умереть с голоду от великого ума; он сочиняет нелепейшее кукольное представление, которое охотно принимается театром. Во второй части пьесы Фильдинг показывает репетицию кукольного представления. Он зло высмеивает развлечения, которые имеют наибольший успех у публики. По примеру «Лягушек» Аристофана он переносит действие в загробный мир, и там перед троном богини Глупости синьор Опера, дон Трагедия, сэр Фарс и мистер Пантомима соревнуются в стремлении покорить сердце богини и получить от нее дурацкий колпак. Колпак этот достается синьору Опере, представителю самого нелепого жанра, по мнению Фильдинга. Пьеса эта произвела большое впечатление на лондонского зрителя, дружно хохотавшего над насмешками Фильдинга.

В следующем фарсе Фильдинг выступил против увлечения английской публики жанром классицистской героической трагедии. Будучи поклонником Шекспира, Фильдинг решил осмеять этот ходульный, напыщенный, эпигонский жанр в остроумной пародийной пьесе «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Великого Тома Тама» (1730). В пьесе изображается история Тома Тама («мальчика‑с‑пальчик»), побивающего великана, покоряющего сердца великанши Глюмдальки и придворных дам, спасающего короля Артура от заговора лорда Гризла и трагически погибающего во время возвращения во дворец после победы над мятежниками: этого храброго витязя на глазах у всех войск проглатывает рыжая корова. В конце «Трагедии трагедий» все действующие лица убивают друг друга.

Подражая стилю ученых критиков и комментаторов, Фильдинг в предисловии сообщает, что пьеса эта — найденная им неизвестная трагедия елизаветинского периода, из которой все новейшие авторы заимствовали отдельные выражения, мысли и даже целые сцены. И действительно, две трети всего текста этой пьесы представляют собой монтаж наиболее нелепых строк из произведений английских драматургов-классицистов от Драйдена до Томпсона. Но значение «Трагедии трагедий» не исчерпывается литературной пародией. Фильдинг пользуется ею для злободневных политических {310} выпадов и, в частности, для насмешек над английской двухпартийной системой.

Ряд последующих пьес Фильдинга написан в жанре так называемой «балладной оперы» — комедии со вставными музыкально-вокальными номерами и значительными элементами фарса и пародии. Этот специфический комедийный жанр XVIII века создал Джон Гей, автор широко известной «Оперы нищего» (1728). После Гея крупнейшим представителем этого жанра являлся Фильдинг.

Первой из балладных опер Фильдинга была «Валлийская опера, или У жены под башмаком» (1731), позже переименованная в «Оперу Граб-стрит». За ней последовали «Лотерея» (1731), «Горничная интриганка» (1733), «Старик, наученный мудрости» (1734) и продолжение этой комедии — «Мисс Люси в городе» (1742).

Из всех названных опытов Фильдинга в жанре «балладной оперы» наибольшее значение имеет «Опера Граб-стрит». Это была первая политическая комедия Фильдинга, направленная против Роберта Уолпола и его системы управления. Он написал ее, придерживаясь приемов построения «Оперы нищего». Даже вступление к «Опере Граб-стрит», в форме разговора автора с актером, явно навеяно аналогично построенным вступлением к «Опере нищего». Намеки на нравы Граб-стрит, этой улицы литературных поденщиков, имели одновременно и политический смысл. Так, сцена ссоры слуг, в которой каждый обвиняет другого во лжи, тогда как врут все, отождествляется с борьбой двух правящих страной партий. Такой прием политических аналогий распространяется на все содержание «Оперы Граб-стрит».

Пьеса, которая на первый взгляд могла показаться просто комедией провинциальных нравов, в действительности имела отчетливый политический подтекст. Он был сразу уловлен зрителем. В старом джентльмене из Уэльса все узнали короля Георга II, говорившего на английском языке с немецким акцентом; в образе его экономной и богомольной супруги узнали королеву Каролину, а в вороватом Робине — премьер-министра Роберта Уолпола. Все детали сюжета комедии заключали намеки на события английской придворной жизни. Так, у короля Георга II и у королевы Каролины действительно были опасения по поводу женитьбы их сына. Королева и в самом деле больше своего супруга занималась политическими вопросами и увлекалась теологией. Драка дворецкого Робина с кучером Вильямом намекала на поединок Уолпола с лордом Герви, а любовная связь Робина и Свитиссы — на интрижку Уолпола с мисс Скаррет. Реалисту Фильдингу, однако, не хотелось превращать свою пьесу в плоскую политическую аллегорию. Он вводит в нее много бытовых, реалистических деталей. {311} В некоторых местах пьесы преобладает именно бытописательный элемент, в других — памфлетно-аллегорический.

Работая над своими фарсами, Фильдинг не переставал мечтать о создании настоящей большой комедии. Переход на работу в театр Дрюри-Лейн облегчил ему выполнение этой задачи. Он поставил серьезную комедию «Современный супруг» (1731) — единственный образец этого жанра в его драматургическом наследии.

Комедия «Современный супруг» разоблачает буржуазный брак. Фильдинг показывает мужа, ведущего блестящую светскую жизнь на деньги, которые его жена получает от своих любовников. Ему нужна крупная сумма для покрытия карточного долга, и он цинично предлагает жене дать ему возможность застигнуть ее с любовником, чтобы сорвать с него большой куш. Когда же жена заявляет, что опасается за свою репутацию, он доказывает ей, что у нее будет достаточно денег, чтобы позолотить эту репутацию. Так Фильдинг показывает, какие уродливые формы брак принимает в буржуазно-аристократическом обществе, как разлагается семья под влиянием денежных отношений. В пьесе с огромной силой раскрыта власть денег, которая губит людей, лишает их человеческого облика, распространяется на семью, общество, на оценку человеческого ума, знаний, талантов. «Не заключено ли больше очарования в звоне тысячи гиней, чем в пустом звуке тысячи похвал» — так определяет циничную мораль этого общества мистер Модерн, наиболее типичный из буржуазных персонажей пьесы.

Резкость пьесы вполне объясняет возмущение зрителей, которые узнавали себя в ее персонажах. Между тем Фильдингу удалось в ней добиться несомненных достижений в области реалистической драмы, дать глубокое изображение характеров, показать внутренние причины человеческих поступков, развитие страстей, сложность характеров героев.

Разоблачение буржуазного брака Фильдинг продолжает в пьесах, появившихся непосредственно после «Современного супруга»: «Ковент-гарденская трагедия» (1732), «Совратители, или Пойманный иезуит» (1732), «Мнимый врач, или Излечение немой леди» (1732) и «Скупой» (1733); три последние близки к пьесам Мольера «Тартюф», «Лекарь поневоле» и «Скупой».

В пьесе «Совратители, или Пойманный иезуит» Фильдинг обратился к теме тартюфства, злободневной для Англии XVIII века. И хотя драматург придал своей сатире антипапистскую тенденцию, напоминавшую о временах якобитской реакции в Англии, однако основной удар в его пьесе был направлен против религии вообще, препятствующей здравому {312} смыслу. Критика религии переплетается у Фильдинга с критикой политической и социальной. Фильдинг обличает религию за то, что она прикрывает присущее английскому буржуа отвратительное себялюбие и жадность. Ударяя по католическому лицемерию, он метит прежде всего в пуританское лицемерие, которое является излюбленной мишенью нападок Фильдинга. Он подчеркивает, что все беззакония, которые совершаются под прикрытием религии, творятся также под защитой государственной власти и ее органов. «Святое Колесо, святая Тюрьма, святая Виселица и святая Палка — вот святые, которые защищают вас», — говорит отец героя пьесы старый Ларун.

В комедии «Скупой» Фильдинг, следуя своему принципу творческого отношения к мольеровскому наследию, показывает историю Гарпагона и его семьи, как она развернулась бы в Англии XVIII века. Совершенно отброшен финал мольеровской комедии — появление Ансельма и сцены узнавания. Вместо этого Мариана, которая очень мало похожа на свою тезку у Мольера, отталкивает от себя богача Лавголда (Гарпагона) тем, что скупает на огромную сумму драгоценности, посуду и шикарные платья. Испуганный Лавголд спасается от грозящего ему разорения выплатой Мариане «неустойки» в восемь тысяч фунтов. Фильдинг отступил здесь от мольеровского метода односторонней обрисовки характеров и от классицистского правила «трех единств».

Комедии Фильдинга, написанные под влиянием Мольера, сыграли немаловажную роль в творческом развитии великого английского писателя. Гуманистический оптимизм Мольера нашел благодарную почву в просветительском сознании Фильдинга.

Сатирическая драматургия Фильдинга достигает вершины в политических комедиях, написанных в течение трех последних лет его драматургической деятельности. Это были: «Дон-Кихот в Англии» (1734), «Пасквин, драматургическая сатира на современность» (1737) и «Исторический календарь за 1736 год» (1737). Эти три сатирических шедевра Фильдинга безусловно подготовлены его предшествующими опытами в жанрах пародии («Авторский фарс, или Лондонские развлечения», «Трагедия трагедий», «Ковент-гарденская трагедия») и сатиры («Опера Граб-стрит»). Однако они отличаются от всех перечисленных пьес значительно большей социально-политической глубиной и критичностью.

Появление всех названных пьес находится в прямой связи с обострением политической борьбы в Англии после 1733 года. В этом году премьер-министр Р. Уолпол весьма активизировал свою хищническую финансовую политику. Предложенный им на рассмотрение парламента «закон об {313} акцизе» предусматривал значительный рост налогов, падавших на широкие слои населения. Это вызвало массовые протесты. Во многих городах жители громили акцизные конторы. Королева Каролина толкала Уолпола на применение вооруженной силы, но Уолпол счел более благоразумным взять этот законопроект обратно. Однако от своей финансовой политики он не отказался и продолжал в течение последующих лет вводить новые налоги на отдельные товары.

Широкое недовольство политикой Уолпола, выражавшего интересы верхушки финансистов и крупных землевладельцев, привело к образованию в 1730‑х годах так называемой «сельской партии», представлявшей собой довольно пестрый в политическом отношении антиправительственный блок. В него входили и представители партии землевладельцев-ториев во главе с Болингброком и Маром и представители новых вигов («патриотов») во главе с Честерфильдом, Питтом и Литтльтоном. «Сельская партия» противопоставляла себя «придворной партии», как иронически именовали в это время фракцию старых вигов, стоявшую у власти и являвшуюся правительственной партией.

Победив придворную партию в феврале 1742 года, «сельская партия» довольно быстро распалась, потому что представляла собой беспринципный блок. Любопытно, что министерство Уильмингтона, пришедшее на смену министерству Уолпола, стало пользоваться тем же методом парламентской и непарламентской коррупции, против которого так горячо протестовала «сельская партия», пока она находилась в оппозиции. Но в годы борьбы «сельской партии» с «придворной» она так резко воевала против беспринципности и продажности Уолпола и его единомышленников, что эта борьба принесла ей широкую популярность в стране.

В борьбу против Уолпола включился и Г. Фильдинг. Однако его близость к «сельской партии» в этот период объясняется лишь тем, что она выражала недовольство самых широких слоев населения политикой правительства. Групповые же, фракционные интересы «сельской партии» ему всегда были чужды. Несмотря на личную дружбу с Питтом и Литтльтоном, Фильдинг умел сохранить самостоятельную позицию внутри этой группировки и отстаивал подлинные интересы народа от посягательств со стороны любых представителей господствующих классов.

Никогда на английской сцене, ни до, ни после Фильдинга, не высмеивался так зло, язвительно, беспощадно весь общественно-политический строй, вся правительственная система Англии, как в трех последних пьесах Фильдинга. По своей остроте и проницательности они могут быть поставлены в один ряд с памфлетами и романами Свифта. Сатирические {314} шедевры Фильдинга проникнуты огромным пафосом гражданского негодования, в котором просветительская мысль Англии достигает своей высшей точки.

Первую из названных пьес, «Дон-Кихот в Англии», Фильдинг начал писать еще в свои студенческие годы в Лейдене. Однако он сильно развил ее в Лондоне, внеся в нее элемент политической сатиры, причем избрал объектом обличения коррупцию, царившую в Англии во время выборов в парламент. Этот вопрос был чрезвычайно актуален в 1734 году, когда все английские газеты были переполнены сообщениями о подкупах избирателей, подтасовке голосов, о разных злоупотреблениях, сопровождавших выборы в парламент.

Фильдинг делает героем своей пьесы знаменитого рыцаря-мечтателя, последнего гуманиста Возрождения — Дон-Кихота Ламанчского, образ которого всегда очень интересовал его и прошел через всю творческую жизнь писателя, особенно полно отразившись в больших романах. В данном случае образ Дон-Кихота был нужен Фильдингу как своеобразный рупор, с помощью которого можно подвергнуть критике мнимую «свободу», царящую в Англии.

Устами Дон-Кихота Фильдинг выражает возмущение тем общественным строем, при котором «богатства и власть стекаются в руки одного ценою гибели тысяч». Он говорит о несправедливости английского законодательства: «Коли бедняк украдет у дворянина пять шиллингов — в тюрьму его! Знатный же безнаказанно может ограбить тысячу бедняков — и останется в собственном доме». Дон-Кихот противопоставляет несправедливому строю Англии «естественный» порядок природы, при котором все люди должны трудиться, а «сквайры должны были бы засевать поля, а не вытаптывать их копытами своих лошадей».

В этой комедии ярко выявились особенности Фильдинга. Для его художественной манеры характерно сочетание гротесковых сцен и положений с глубокой реалистической обрисовкой характеров. При этом автор проявляет необычайное чувство меры: самые причудливые ситуации оказываются у него естественными и жизненно оправданными.

Фильдинг посвятил своего «Дон-Кихота в Англии» графу Честерфильду, одному из вождей «сельской партии», откровенно предлагая свое перо к услугам оппозиции. Однако в 1734 году предложение это было еще несколько преждевременным. Иначе обстояло дело в 1736 году, когда необычайно усилились разногласия в парламенте, а общее недовольство политикой Уолпола настолько возросло, что уже стало невозможно обходить назревшие вопросы. Но так как театры Дрюри-Лейн и Ковент-Гарден, находившиеся под правительственным контролем, боялись ставить политические пьесы, то {315} Фильдинг решил организовать собственный театр, в котором он не будет ни от кого зависеть в выборе репертуара. Он снял маленький театр Хеймаркет, в котором работала группа молодых актеров из театра Дрюри-Лейн. Фильдинг реорганизовал эту группу и дал ей шуточное наименование: «Труппа комедиантов Великого Могола». Эта труппа и сыграла в марте 1736 года новую сатирическую комедию — «Пасквин».

Сатирическая линия «Пасквина» продолжает линию «Дон-Кихота в Англии», но она значительно разрастается и становится основной темой пьесы. Если в «Дон-Кихоте» осмеивались предвыборные махинации избирателей и кандидатов в депутаты, то в «Пасквине» сатира на предвыборные кампании с обязательным подкупом связывается с разоблачением правительства Уолпола и заведенной им системы коррупции. Кроме того, Фильдинг высмеивает в этой пьесе театральные нравы, медицину. Но насмешки над всеми этими сторонами современной жизни выступают на фоне политической сатиры.

С точки зрения структуры «Пасквин» примыкает к специфическому английскому театральному жанру «репетиции», восходящему к комедии герцога Букингема «Репетиция» (1671). В этой пьесе, пародировавшей жанр героической трагедии Драйдена, изображалась репетиция на сцене театра одной из пьес этого жанра. Как известно, прототипом «Репетиции» был «Версальский экспромт» Мольера (1663). Обращение Фильдинга к жанру «репетиции» объясняется тем, что эта форма давала возможность широко откликаться на явления современной жизни. Она показалась Фильдингу более удобной для выполнения его пародийно-сатирических замыслов, чем жанр балладной оперы, использованный им многократно, в том числе в «Дон-Кихоте в Англии».

Своеобразие «Пасквина» заключалось в том, что в одном спектакле показывались репетиции пьес разных жанров — трагедии и комедии. Репетиция комедии «Выборы» переносит зрителя в провинциальный городок в период предвыборной кампании. Фильдинг с одинаковой иронией изображает кандидатов как «придворной», так и «сельской партии». Обе они прибегают к взяткам, но только кандидаты «придворной партии» практикуют прямой подкуп избирателей, а кандидаты «сельской партии» прибегают к косвенным взяткам — например, к экстренным крупным заказам местным торговцам. «В вашей пьесе, мистер Трепуит, нет ничего, кроме взяток? — спрашивает автор комедии поэт-трагик, присутствующий на репетиции. — Сэр, моя пьеса — точное воспроизведение действительности», — отвечает автор комедии.

После репетиции комедии начинается репетиция трагедии.

Трагедия эта представляет, с одной стороны, пародию на героическую трагедию, и в этом смысле она является {316} как бы продолжением «Трагедии трагедий»; с другой стороны, ее аллегорическая форма дает возможность Фильдингу в наиболее философски-обобщенном виде высказать свое отношение ко многим сторонам современной действительности — к закону, религии, искусству. Современная законность, религия, искусство находятся, по мнению Фильдинга, в противоречии со здравым смыслом.

Но конечный вывод великого просветителя все же оптимистичен: можно на время убить здравый смысл, но в конце концов дух его восторжествует над невежеством.

Еще большую смелость приобрела сатира Фильдинга в следующей его комедии — «Исторический календарь за 1736 год». Эта пьеса представляет вершину социально-политической сатирической драматургии Фильдинга и всего английского Просвещения. Прибегая снова к приему «репетиции», Фильдинг показывает в ней в хронологическом порядке все важнейшие события истекшего 1736 года. Пьеса состоит из пяти сцен: сцены политиков, сцены светских дам, сцены аукциона, сцены в театре и сцены «патриотов».

Сцена политиков непосредственно направлена против правительства Уолпола, но метит значительно дальше. На сцене сидят пять политиков, рассуждающих о положении в Европе. Вскоре выясняется, что все они ничего не смыслят в международных делах и что их интересует только нажива. Сцена намекала на недавно введенные Уолполом новые налоги, вызвавшие широкое недовольство в стране.

Сцена светских дам, наименее удачная в пьесе, высмеивает пустоту и легкомыслие лондонских дам и их увлечение итальянской оперой.

Особенно удачна сцена аукциона, выдержанная почти в гротесковых тонах. На аукцион выставляется «любопытный остаток политической честности», «три грана скромности», «бутылка храбрости», «чистая совесть» — «кардинальные добродетели», которых никто не хочет брать. Единственный предмет, который идет нарасхват, — это местечки при дворе.

Сцена в театре высмеивает актера и драматурга Колли Сиббера и его сына Теофиля Сиббера. В этой сцене есть много намеков на незначительные факты театральной жизни Лондона. Интерес в этой сцене представляет борьба Фильдинга за оздоровление театральных нравов в Англии.

Комедия завершается сценой «патриотов». Здесь вводятся четыре оборванных «патриота», которые за рюмкой вина горюют о трудном положении страны и клянутся в своей верности оппозиции. Фильдинг видел мелочность и корыстность своих политических единомышленников, именовавших себя «патриотами». Сатира на «патриотов» из «сельской партии» перерастает у него в сатиру на буржуазный лжепатриотизм {317} вообще. Трудно более отчетливо, чем это сделал Фильдинг, подчеркнуть своекорыстную сущность буржуазного лжепатриотизма, который отождествляет интересы родины с интересами отдельных торговцев.

Особенно ядовит конец сцены «патриотов». На сцене появляется скрипач Квидам («некто»), который легко подкупает «патриотов» и заставляет их танцевать под звуки своей скрипки, пока из дырявых карманов оборванных «патриотов» не вываливаются обратно данные им Квидамом деньги; последние попадали, таким образом, обратно в мошну Квидама. Более прозрачного намека на финансовую политику Уолпола нельзя было себе представить. Эта забавная сцена имеет глубокий политический смысл: Фильдинг дает в ней ответ на вопрос о том, кто поддерживает Уолпола, — это торгаши, для которых существуют только интересы их лавки.

Успех «Исторического календаря» превзошел даже успех «Пасквина». Фильдинг стал популярнейшим английским драматургом. У него появились подражатели, чьи политические фарсы проникали даже в королевский театр Дрюри-Лейн. Драматург становился опасным для правящих кругов. Правительственная газета «Дейли газеттер» («Ежедневный газетчик») намекала, что Фильдинг может попасть в тюрьму за дискредитацию правительства и предупреждала заодно «джентльменов из оппозиции», что Фильдинг для них ненадежный союзник и что в случае их прихода к власти он может выступить и против них. Это предсказание впоследствии сбылось. Когда в 1742 году Уолпол получил отставку и к власти пришли «патриоты», они не внесли существенных изменений в английскую политику. Коррупция, которой они в свое время столь возмущались, осталась в полной силе. Фильдинг, и раньше скептически относившийся к гражданским доблестям представителей оппозиции, выразил горечь своего разочарования в памфлете «Видение об оппозиции» (1742).

Еще раньше Фильдингу нанесло удар правительство Уолпола, которое добилось в 1737 году от парламента восстановления театральной цензуры. Была сфабрикована грубая, нехудожественная драматургическая фальшивка, озаглавленная «Видение золотого охвостья», которую приписали Фильдингу. Уолпол поставил на обсуждение в парламенте «акт о цензуре», который после горячих дебатов прошел через обе палаты незначительным большинством голосов. 21 июня 1737 года «акт о цензуре» был подписан королем. Согласно этому закону театры могли отныне существовать, только имея специальную королевскую лицензию. Все пьесы должны были проходить предварительную цензуру лорда камергера. Драматургам отныне запрещалось касаться политических вопросов и выводить на сцене государственных деятелей.

{318} Так английская буржуазия, через сорок два года после отмены предварительной цензуры и утверждения в Англии основных гражданских свобод, отказалась от этого завоевания «славной революции». В конституционной, парламентской стране театр был поставлен примерно в такое же положение, в каком он находился в абсолютистской Франции. В соответствии с «актом о цензуре» все лондонские театры были закрыты, кроме театров Дрюри-Лейн и Ковент-Гарден, которые снова стали монопольными.

Фильдинг понял, что всякое сопротивление этому закону будет бессмысленным. Он перестал писать для театра; три комедии, которые он не успел поставить до издания нового закона, попали на сцену лишь через много лет.

В 1898 году Бернард Шоу писал в предисловии к сборнику «Приятные и неприятные пьесы»: «В 1737 году Генри Фильдинг, величайший из всех профессиональных драматургов, появившихся на свет в Англии начиная со средних веков до XIX века, за единственным исключением Шекспира, посвятил свой гений задаче разоблачения и уничтожения парламентской коррупции, достигшей к тому времени своего апогея. Уолпол, будучи не в состоянии управлять страной без помощи коррупции, живо заткнул рот театру цензурой, остающейся в полной силе и поныне. Выгнанный из цеха Мольера и Аристофана, Фильдинг перешел в цех Сервантеса; и с тех пор английский роман стал гордостью в литературе, тогда как английская драма стала ее позором».

Эти замечательные слова, которыми Бернард Шоу почтил память своего великого предшественника, разумеется, заключают в себе известную долю преувеличения, вызванного той полемикой с мещанской драматургией Пинеро и его присных, которую Шоу вел в те годы. Отдавая должное Фильдингу-драматургу, вряд ли следует забывать о Гольдсмите и Шеридане, его знаменитых преемниках. Но Шоу хотел подчеркнуть инициативную роль Фильдинга — как первого большого английского драматурга-просветителя, как создателя английской политической комедии, как достойного соратника и последователя Свифта в сатирическом жанре.

Нет ни малейшего сомнения, что при других общественно-политических условиях Фильдинг мог бы еще очень многим обогатить английскую драму, но и то, что им дано в его двадцати пяти комедиях, внесло в английский театр и в английскую литературу мощную пародийно-сатирическую струю, которая была широко использована мастерами политического гротеска XIX века — Байроном, Теккереем и Шоу.

*1954*

# **{****319}** Русский и советский театр

## **{****321}** Петроградские театры от Февраля к Октябрю[[211]](#footnote-212)

### Глава первая Программа буржуазной революции в театре

### 1

Февральская революции застала искусство вообще и театр и частности в состоянии глубокого распада и разложения. Это разложение являлось производным от двух факторов, органически сочетавшихся в своеобразных условиях российской действительности: во-первых, от прямого нажима со стороны крепостнического самодержавия и его полицейско-бюрократического аппарата, этого оплота всякой казенщины и реакции, и, во-вторых, от подчинения буржуазному вкусу и денежному мешку, которое во всякое произведение искусства, даже созданное якобы «независимыми» буржуазными художниками, вливало трупный яд идеологии загнивающей буржуазии эпохи империализма.

Разложение это было явственно на всех участках, во всех секторах предреволюционного театра: в театрах больших и малых жанров, серьезных и развлекательных, казенных и частных, реакционных («правых») и новаторских («левых»). И хотя что разложение проявлялось на каждом участке по-разному, тем не менее были здесь какие-то общие черты, явственные даже для наиболее чутких представителей буржуазной интеллигенции, не удовлетворенной собственным театром, без конца толкующей о «кризисе» его, об утере им былой впечатляющей силы.

Различные критики и деятели буржуазного театра по-разному пытались осмыслить этот распад, этот кризис театра эпохи заката российского военно-феодального империализма. Но только накануне Февральской революции наиболее чуткие из представителей мелкобуржуазной интеллигенции стали усматривать источник болезни в общественном бытии и {322} сознании буржуазного класса. И тут-то им стал заметен чудовищный отрыв искусства от широких народных масс, и тогда мысли художественной интеллигенции все чаще стали обращаться в сторону демократии.

«Сейчас оскудение потому, что мы накануне самоопределения новой демократии, новых общественных и народных слоев. В их копилке, вероятно, напасено достаточно, но наследственная кубышка пока еще не пущена в оборот со всем своим содержанием. Далек или близок этот новый Ренессанс — не берусь судить, но он неизбежен, будучи органически связан с новой общественной переслойкой. Сейчас в искусстве, подобно промотавшимся кутилам, мы переписываем векселя. Валюта давно уже не соответствует обязательствам…»

Эти знаменательные слова принадлежат виднейшему театральному критику предреволюционных лет А. Р. Кугелю (Homo Novus) и извлечены из новогоднего номера редактировавшегося им журнала «Театр и искусство»[[212]](#footnote-213). Буржуазия в это время фрондировала против самодержавия, выявившего свою полную неспособность к успешному ведению войны; она готовилась к дворцовому перевороту, к захвату власти в свои руки для спасения себя от надвигавшейся рабоче-крестьянской революции. Отсюда и неудовлетворенность существующим положением вещей, мечты о «новой общественной переслойке», которая должна была обеспечить буржуазии командующие позиции.

Чрезвычайно характерно, что уже до революции театральная критика выдвигает тот лозунг «демократизации театра», который два месяца спустя станет одним из основных пунктов программы буржуазной революции на театре. «Возродить театр и придать ему прежнюю силу и былой блеск, — писал критик в преддверии Февральской революции, — может только новая публика, которая пока еще робко, преодолевая ряд внешних и внутренних препон, беря одну за другой целые линии проволочных заграждений, приближается к театру. Демократизация театра — вот тот лозунг, который может сыграть для театра роль земли, прикосновения к которой придавало новые силы древнему богатырю»[[213]](#footnote-214).

Нетрудно видеть, что демократизация театра понимается здесь в отношении его потребления. Деятели буржуазного театра надеются, что приход нового зрителя поможет излечить театр. Но в то же время они и боятся этого нового зрителя; они встревоженно спрашивают себя, «не приведет ли демократизация театра к понижению театрального {323} уровня»[[214]](#footnote-215)? — и с огорчением вынуждены ответить, что новый зритель легко поддается влиянию того театра, в который он попадает, что он жадно потребляет всякую «театральную дрянь» и что рассчитывать на него в отношении освежения театра вряд ли придется. Болезненно ощущая падение буржуазного театра, художественная интеллигенция пытается отмежеваться от буржуазного мещанства во имя спасения буржуазной же театральной культуры. «Сейчас хочется подумать о том, — писал критик, чтобы спасти хотя бы что-нибудь в театральной культуре, хоть щелку оставить, в которую не пролезет теперешний хозяин и театральной и исторической сцены»[[215]](#footnote-216).

Приведенные факты достаточны для уяснения настроений наиболее чуткой части художественной интеллигенции накануне Февральской революции. Нетрудно усмотреть в этих настроениях наличие основного противоречия, характерного для мелкой буржуазии: с одной стороны — попытка отмежеваться от загнивающей буржуазии, с другой — стремление спасти буржуазную театральную культуру и собственный вклад в эту культуру, носящий в себе явственные следы того же загнивания; с одной стороны — сознание необходимости прихода в театр новой «демократии», с другой — стремление окопаться и сплотиться, чтобы противостоять не только буржуазии, но и этой грядущей «демократии» и подчинить последнюю своему влиянию. Это противоречие во всю ширь развернется в дни «свобод», принесенных Февральской революцией. Оно определит собою противоречивую практику художественной интеллигенции в период между февралем и октябрем 1917 года.

Но характеристика настроений художественной интеллигенции накануне революции будет неполной, если мы выключим из поля зрения еще один фактор всемирно-исторического значения — мировую империалистическую войну, которая одновременно и отдалила революцию, подготовленную великими классовыми боями 1905 – 1907 годов и новым подъемом волны рабочего движения в годы высшего расцвета российского империализма, и приблизила ее тем, что бросила на поле классовых битв огромные резервы полупролетарских масс, получивших свое боевое крещение на фронте империалистической войны.

Именно поэтому В. И. Ленин называл Февральскую революцию первой революцией, порожденной империалистической войной, а эту последнюю образно характеризовал как великого, могучего, всесильного «режиссера», который, с одной стороны, {324} в состоянии был ускорить в громадных размерах течение всемирной истории, а с другой — породить невиданной силы всемирные кризисы: экономические, политические, национальные и интернациональные.

Упадочные настроения мелкобуржуазной интеллигенции, звучащие в ее писаниях нотки пессимизма и депрессии, недовольство «теперешним хозяином и театральной и исторической сцены», смутное ожидание какой-то «общественной переслойки», какой-то социальной катастрофы — все это порождено не только общим кризисом буржуазного общества в эпоху империализма, но и специфическими особенностями обстановки на художественном фронте.

Типичным выражением этого предреволюционного упадочничества в театральной практике последних месяцев старого режима явилась мейерхольдовская постановка «Маскарада», которая по своему традиционалистическому замыслу должна была быть (ее отчасти так и восприняла буржуазная критика) своеобразным прославлением дворянской великосветской культуры в период ее высшего расцвета, на деле же оказалась окрашенной в упадочные пессимистические тона, пронизанной тем предчувствием неотвратимой социальной катастрофы, теми настроениями трагической обреченности, которые были характерны для наиболее чутких представителей буржуазной интеллигенции в период военных поражений накануне Февральской революции.

Февральская революция, уничтожившая российское самодержавие, была осуществлена пролетариатом, который повел за собою крестьянские массы. Массовое революционное движение пролетариата и крестьянства свергло диктатуру крепостников и передало политическую власть в руки буржуазии, завершив первый этап буржуазной революции.

Какую роль в этом первом этапе революции сыграла художественная интеллигенция?

Об этом красноречиво пишет А. Я. Таиров в своих «Прокламациях художника».

«Мимо нас проносились моторы, — пишет Таиров, — мимо шли войска, мимо провозили пушки, мимо, заливая снежные улицы, перекатывались мощные волны рабочих, — а мы стояли на тротуарах, за чертой, за цепью, — зрители той непостижимой Мистерии, что творилась на наших глазах! Взволнованные, с горячим ликованием в сердцах, трепетно встречали мы Грядущую Свободу, но отраженными были наши чувства, — чувства зрителей мирового театра, ига арене которого творили новую жизнь зодчие Новой России. Быть зрителем в момент всенародного действа, сойти с подмостков, на которых протекала вся жизнь, и оказаться в амфитеатре, — что может быть трагичнее этого для прирожденного лицедея, гордого {325} званием своим? Актер, ставший зрителем, — моряк, лишенный палубы, всадник у трупа своего коня!»[[216]](#footnote-217)

Театр и художественная интеллигенция остались в стороне от массового революционного движения, и это симптоматично как показатель их политической отсталости, их неразрывной связи со всем строем «третьеиюньской» монархии. Как известно, российская буржуазия не только не принимала никакого участия в революционном движении, но готовилась к борьбе с этим движением, пыталась остановить его, договорившись с представителями старой власти и захватив легальным путем в свои руки государственный аппарат. Художественная интеллигенция, столь тесно связанная с мировоззрением и общественной практикой буржуазии, правда, не играла такой открытой контрреволюционной роли, но, в силу своей политической отсталости, беспринципности и отчасти сервилизма по отношению к старой власти, она стояла «в стороне от схватки» и занимала выжидательную позицию.

Победа буржуазной революции привела также к сдвигу в среде мелкобуржуазной художественной интеллигенции. Она потянулась к политике, занялась определением своего общественного профиля, осознанием своих гражданских прав и требований.

Перед актерской интеллигенцией во весь рост встала проблема осуществления буржуазной революции на театре, который был подавляем абсолютизмом, как и все другие формы общественной жизни. При этом театр как особенно мощный институт идеологического воздействия на массу, собирающий в своих стенах сотни и тысячи людей для коллективного восприятия спектаклей, испытывал больше других искусств гнет дворянско-бюрократического государства, обставлявшего все бытование целой системой ограничительных мероприятий, полицейских и цензурных рогаток, препятствовавших его свободному росту.

Буржуазная революция на театре должна была выдвинуть в первую очередь задачу ликвидации этих организационных стеснений, этого прямого нажима на театр феодально-чиновничьего государственного аппарата. Конкретно это означало ликвидацию зависимости театра от цензуры, полиции и церкви, разными способами и на разные лады ограничивавшими его права и дееспособность. В частности, здесь шла речь о распространении области театрального изображения и обличения различных сторон общественной жизни на те участки, которые находились при царизме под запретом, в том числе на придворную жизнь и личности монархов, {326} на чиновничий, офицерский и церковный быт, на оборотную сторону деятельности государственных учреждений, на различные отрицательные стороны существующего строя. Далее речь шла об освобождении театра от всякого рода клерикальных ограничений, налагаемых на него господствующей церковью, вроде запрета играть в дни поста и некоторых праздников, запрещения касаться в театре религиозных вопросов, образов и тем, не говоря уже о борьбе с религией и церковью, о борьбе, которая при феодально-крепостническом строе являлась тягчайшим преступлением, граничащим с «оскорблением величества». Наконец, речь шла о распространении на театр принципа гражданских демократических «свобод», о признании за ним права свободной пропаганды различных политических, религиозных и философских воззрений, с установлением ответственности театра за свою художественную продукцию исключительно перед судебными, а не административными властями.

Вслед за этими требованиями, направленными к отмене прямого нажима на театр административного аппарата старой власти, буржуазная революция выдвигает требование об отмене правительственных привилегий, которыми пользовались некоторые театры в ущерб всем прочим.

В связи с этим буржуазная революция прежде всего выдвигает требование изжития последних остатков монополии императорских театров, юридически отмененной уже в 1882 году, но фактически дававшей себя чувствовать на целом ряде участков до самой революции. В газетах и журналах оживленно дебатируется вопрос о праве бывш. императорских театров на дальнейшее существование в качестве государственных театров, субсидируемых казной. Выдвигается требование пересмотра самой сети бывш. императорских театров, ликвидации придворно-аристократических затей, вроде французской труппы Михайловского театра, содержавшейся на казенные средства для увеселения придворной знати. Ставится вопрос об огосударствлении некоторых частных театров, выделившихся своими крупными художественными достижениями (в первую очередь — Московского Художественного театра), о создании театров смешанного типа, получающих субсидии от казны, но содержащихся частными лицами по одобренной правительством программе.

Наконец, выдвигается требование радикального пересмотра всей внутренней системы организации бывш. императорских театров, разрушения феодально-бюрократических устоев их управления и насаждаемой последним казенщины и художественной рутины. Вот как под свежим впечатлением революции характеризовал эту систему режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский. «Казенные театры реакционны. Они консервативны. {327} Они в своем управлении и в деле сценического творчества самодержавны, ибо в них всегда царствует власть сильного, власть того, кто имеет (каким путем он ее взял, все равно) “привилегию”, патент на “первача”. И для этих первачей, хотя бы они были гораздо менее даровитыми, чем все “вторые актеры”, создаются и репертуар и роли, и в угоду им уничтожается то, на чем стоит искусство сцены, душа спектакля — внутренний ансамбль, вводится порядок чинопочитания, подхалимства и угнетения меньшой братии… Казенщина и рутина всячески поддерживалась в казенных театрах всеми власть в них имевшими, всеми директорами, управляющими и т. п. людьми, сделавшими для себя из искусства обеспеченную синекуру, средство получать прибавки, пенсии, “регалии”. Ради выслуги эти люди, как и всякие чиновники, вели со своими “подчиненными” двуличную политику, интриговали, шпионили, спихивали с мест им нежелательный элемент и поддерживали, возвеличивали тех, кто мог быть им полезен, кто держался их же политики»[[217]](#footnote-218).

Мы видим, что критика бывш. императорских театров ведется здесь с позиций передового буржуазного театра (типа МХТ), которому кажутся недопустимыми феодальными анахронизмами система «первачества», забвение принципа «внутреннего ансамбля» и самый тип сервильного актера-чиновника. Выдвигая в противовес этому типу феодального актера новый тип актера буржуазного — «свободного» художника и гражданина, буржуазная пресса требует изжития всех навыков придворно-феодального театрального быта, ликвидации всех систем чинопочитания, протекционизма и шпионажа, отмены всяких титулов и привилегий «первачей», «красной строки» на афишах, гастрольной системы в Мариинском театре с «развратными гонорарами знаменитостям», требует подчинения актеров бывш. императорских театров общему режиму государственных служащих. Она выдвигает пожелание о радикальном пересмотре наличного состава артистических трупп всех государственных театров, об избавлении их от лишнего балласта, от актеров, державшихся в них не из-за своих художественных достоинств, а в силу протекции, о пополнении трупп талантливыми актерами частных и провинциальных театров, заслуживающими войти в состав образцовых трупп, какими должны быть труппы казенных театров. Она требует, наконец, отмены феодальных ограничений в области театрального потребления, ликвидации «крепостной» абонементной системы, предоставлявшей наследственное право пользования театром небольшой кучке блазированных аристократов. «Абонементная система в нашей {328} образцовой опере — в своем роде такие же путы абсолютизма, какие царили доныне и во всей остальной нашей жизни… Давно пора освободить Мариинский театр от всех этих средневековых феодалов», — пишет 14 марта 1917 года даже такая архибуржуазная газета, как «Русская воля».

На смену всей прежней системе феодально-чиновничьей организации и руководства казенными театрами выдвигается новая система самоуправления, основанная на широчайшей автономии и проведении выборного начала сверху донизу во всех областях театрального производства. Созданные буржуазной революцией новые органы власти не выдвигают своей четкой художественной программы в отношении казенных театров, первоначально целиком предоставляя этот вопрос усмотрению автономного актерского коллектива, стоящего на позициях полной «свободы» искусства, его «нейтральности», «аполитичности» и «беспартийности». Эти лозунги, подхваченные также работниками всех остальных театров, становятся одним из основных тезисов буржуазной реконструкции театра. Лозунги эти, в общем достаточно распространенные в актерской среде, были ясно и четко сформулированы на первом общем собрании актеров всех петроградских театров, состоявшемся в помещении Малого театра 7 марта 1917 года. Выступавшая на этом собрании артистка Малиновская заявила: «Искусство всегда было светочем в области духа и шло впереди человечества. Но развиваться и жить оно может лишь в условиях полной свободы художественных задач. Никакая тенденция, партийность, доктринерство в сфере искусства недопустимы»[[218]](#footnote-219). Подобные слова с утомительным однообразием повторяются работниками театра в течение всего периода буржуазной революции, обычно сочетаясь с провозглашением «аристократичности искусства», с признанием его абсолютного духовного своеобразия и с отрицанием наличия какого-либо объективного критерия художественной ценности. Все эти положения идеалистической эстетики служат буржуазии для оправдания принципа свободной конкуренции в искусстве и апологии частной инициативы — этого станового хребта буржуазного театрального хозяйства. Вот как обосновывает эти требования известный филолог и публицист проф. Ф. Ф. Зелинский: «Критерии художественной ценности еще не открыты, и суд о ней потому неизбежно произволен. А где произвол, там и непримиримость: если художник отдался одному направлению, то все творения других для него “ужасы”, — тут ничего не поделаешь. Спасение одно: возможный простор частной инициативе — и да здравствует борьба!»[[219]](#footnote-220)

{329} Так в медовый месяц буржуазно-демократической революции художественная интеллигенция, начав борьбу против остатков феодализма в театральной практике, приходит к пропаганде личной инициативы, предприимчивости и свободной конкуренции театрально-художественных направлений. Однако в силу целого ряда причин многие из принципов буржуазной реконструкции театра остались в плоскости благих пожеланий и не только не получили практического осуществления, но встретили решительное противодействие со стороны наиболее реакционных групп буржуазной общественности.

Художественная интеллигенция в это время не представляет, конечно, единой однородной массы. Она слагается из целого ряда группировок и течений, стоящих на различных идеологических платформах и ведущих ожесточенную борьбу по поводу отдельных пунктов организации художественной жизни. Эта борьба будет рассмотрена в дальнейшем на различных участках театральной практики. Сейчас же необходимо только подчеркнуть, что при всей противоречивости движения художественной интеллигенции, при всей неустойчивости ее позиции как мелкобуржуазной группы, колеблющейся между буржуазией и пролетариатом, — основная тенденция ее развития на отрезке времени между двумя революциями 1917 года была устремлена вправо, в сторону контрреволюционной буржуазии, и отражала нарастание реакционных настроений и взглядов.

«Культурные люди поддаются политике и влиянию буржуазии потому, что они восприняли всю свою культуру от буржуазной обстановки и через нее. Вот почему они на каждом шагу спотыкаются и делают политические уступки контрреволюционной буржуазии»[[220]](#footnote-221). Эти слова В. И. Ленина дают ключ к объяснению прогрессирующего поправения художественной интеллигенции в период перерастания буржуазной революции в пролетарскую. Они уясняют нам, почему в поступательном ходе революции, расслаивавшем мелкобуржуазные массы и сплачивавшем их большинство вокруг революционного пролетариата, значительные кадры художественной интеллигенции консолидируются вокруг контрреволюционной буржуазии и укрепляют ряды буржуазной реакции.

В тот же период, соответственно поправению основного массива художественной интеллигенции, левеет и откалывается от нее небольшая группа мелкобуржуазных художников, сближающихся с крепнущим пролетарским сектором в области искусства.

Такова общая картина движения художественной интеллигенции между февралем и октябрем, которую мы постараемся {330} теперь уточнить и конкретизировать на материале практики петроградских театров этого периода, чтобы в дальнейшем остановиться на ряде специальных проблем, поставленных буржуазной революцией на отдельных участках театральной действительности.

### 2

Говоря о программе буржуазно-демократических реформ в области театра, мы указывали, что вокруг каждого пункта программы кипела борьба, отражавшая различные классовые тенденции. Необходимо подчеркнуть, что не было ни одного пункта, который не встречал бы возражений со стороны большей или меньшей группы театральных или общественных работников. Казалось бы, что могло быть более бесспорным с точки зрения буржуазно-демократической революции, чем освобождение театра от всякого рода клерикальных и церковных ограничений, налагаемых на него старым режимом? Свобода совести, предоставление области религии внутреннему убеждению граждан — искони являлось одним из основных принципов буржуазной демократии. А между тем вокруг попыток театра снять с себя церковные ограничения хотя бы в отношении времени спектаклей развертывается ожесточенная классовая борьба.

В самый день свержения самодержавия, 3 марта, в Палас-театре собралось специальное совещание представителей большинства петроградских театров по вопросу об открытии театров на четвертой неделе поста. Большинство совещания высказалось за открытие, указав на то, что в старину спектакли на четвертой неделе поста были разрешены, и только в 1881 году Победоносцев добился их запрещения. Собрание избрало специальную депутацию к общественному градоначальнику, который отнесся к этой мысли вполне сочувственно, но, несмотря на это, спектакли все же были отсрочены, будто бы вследствие «боязни возможных эксцессов со стороны толпы, отсутствия организованной охраны театров, затруднительности ночного сообщения»[[221]](#footnote-222). В Москве Русское театральное общество (РТО) также решило не играть на четвертой неделе, а когда несколько частных театров попробовало не подчиниться этому решению организации, не облеченной никакой административной властью, то РТО командировало группу делегатов, которые настояли на прекращении спектаклей.

Если в дни самых неограниченных свобод дело обстояло так по отношению к четвертой неделе поста, то естественно, {331} что еще больше шума вызывает вопрос о спектаклях на «страстной неделе». Театральные журналы отводят место протестам отдельных работников театра против этих спектаклей. Какой-то актер Илья Гогин патетически восклицает: «Ведь страстная седьмица установлена не бывшим монархическим правлением, а верующим христианским народом. В такие великие молитвенные дни возможно ли оскорблять чувства религиозных людей постановками разных “Черных воронов”, “Распутиных” и т. д.? Нет! Не верю я, чтобы истинный христианин мог в такие дни изрыгать из уст своих пошлость, когда хочется молиться, молиться без конца за страдания Великого Учителя»[[222]](#footnote-223).

Эта попытка эмансипировать театр от клерикальных ограничений, стеснявших его творчество при старом режиме, ни в коей мере не означает стремления буржуазии освободиться от власти и авторитета религии. Напротив, для российской буржуазии кануна пролетарской революции характерно, что свое избавление от пут феодальной церкви она использует для распространения религиозных идей через посредство театра в широких зрительских массах. Именно буржуазная революция давала возможность развернуть религиозную пропаганду с подмостков театра в более широких размерах, чем при старом режиме, когда вследствие синодских запретов и ограничений театры как установления «светские» не всегда могли развертывать религиозные темы во всей их прямой конкретности.

Эта линия религиозной пропаганды проводилась достаточно планомерно и последовательно на разных этапах революции, особенно возрастая и усиливаясь осенью 1917 года, когда театр Незлобина подготовляет постановку религиозной драмы бывшего великого князя Константина Константиновича (К. Р.) «Царь Иудейский», показанную уже после Октября (премьера — 6 ноября по старому стилю).

Драма эта, повествующая о последних днях жизни Христа и проникнутая глубоким религиозно-мистическим чувством, была до революции запрещена к постановке синодальной цензурой по чисто формальным мотивам, так как церковники, вопреки интересам собственной корпорации, но все еще сохранявшим свою силу старым традициям, считали кощунственным всякое выведение евангельских персонажей на театральных подмостках. Потому «Царь Иудейский» был представлен до революции только в закрытых придворных спектаклях в Эрмитажном театре в 1914 году в исполнении членов литературно-художественного кружка Измайловского полка во главе с самим автором. После революции буржуазия воспользовалась {332} отменой цензуры для вынесения на подмостки этой евангельской трагедии, причем постаралась придать постановке характер крупного художественного события. «Вдохновенная драма поэта увлекает душу ввысь, зовет к великим заветам и идеалам Христа — заветам, в которых всё мир и любовь, которым так чужды злоба и рознь и которые так важно провозгласить теперь с великой могучей общественной кафедры — сцены. Пьеса “Царь Иудейский”, будучи наконец поставлена в общественном театре и для широкой публики, положит начало возрождению религиозного театра, который будет говорить уму и душе об истине, красоте и добре»[[223]](#footnote-224), — пишет критик еще за месяц до предполагавшейся премьеры.

Усматривая общественное значение спектакля в «смягчении ожесточения» и «улучшении нравов», то есть в отвлечении масс от классовой борьбы, буржуазная пресса негодует, что «Царь Иудейский» подготовляется Незлобинским театром, рассчитанным на сравнительно узкие круги буржуазно-мещанского зрителя. Она указывает, что «Царя Иудейского» следовало бы ставить в народном театре, для широкого массового зрителя, на которого и должна ориентироваться религиозная драма. Равным образом негодует пресса и на то, что театр продал все спектакли «Царя Иудейского» организации «Друг инвалида», которая назначила на него непомерно высокие цены, делающие посещение спектакля недоступным широким зрительским массам. «Велико ли отличие этих будущих незлобинских спектаклей от спектаклей эрмитажных? — патетически спрашивает критик. — И тут и там “Царь Иудейский” — царь немногих, царь избранных, излюбленных, имеющих возможность тратить на театр десятки и даже сотни рублей»[[224]](#footnote-225). Подобная «заботливость» буржуазного критика о массовом зрителе ясно подчеркивает агитационные задачи, возлагавшиеся на постановку «Царя Иудейского». И действительно, постановка Н. Н. Арбатова, скопированная с его же постановки в Эрмитажном театре, была выдержана в том же идеалистически-романтическом духе, в каком написана и сама пьеса. Теми же чертами характеризовалось и актерское исполнение. В частности, В. Л. Юренева, игравшая Иоанну, по отзывам критиков, подкупала молитвенной задушевной простотой. «Когда она приходит к Иосифу с вестью о воскресении Христа, ее тихий, озаренный душевным сиянием возглас “Он жив” звучит мистическим трепетом»[[225]](#footnote-226), — писал критик.

Таким образом, начав с провозглашения необходимости {333} эмансипации театра от влияния церкви, художественная интеллигенция приходит накануне Октября к использованию театра в целях религиозной пропаганды, проводимой с такой художественной убедительностью, которая должна была неотразимо воздействовать на отсталые зрительские массы. При этом необходимо подчеркнуть, что ставилась пьеса, запрещенная царской цензурой, вследствие чего спектакль был окружен в глазах недалеких людей ореолом чуть ли не революционности и под этим флагом проделывал свое вредное контрреволюционное дело. Можно ли говорить о недомыслии, о бессознательном искажении художественной интеллигенцией задач буржуазной реконструкции театра? Нет, мы имеем здесь одно из проявлений реакционного сдвига, происходящего в сознании мелкобуржуазной интеллигенции под влиянием углубления революции, одно лишь ощущение которого толкает ее в объятия религии и заставляет ее использовать религию для борьбы с революцией, сознательно ликвидируя собственные установки, декларированные ею в первые дни Октября.

Правда, и в эти первые дни мы встречаем религиозную тематику в постановках, выдававшихся за революционные. Наиболее ярким образцом таких спектаклей является «Баб», пьеса Изабеллы Гриневской из истории религиозно-общественных движений в Персии XIX века, поставленная в Народном доме (премьера — 10 апреля) и восторженно принятая всей буржуазной прессой, раздувшей ее в крупное художественное событие. В этой пьесе, повествующей довольно плоскими, водянистыми, надсоновскими стихами о жизни, проповеди и мученической смерти персидского пророка-реформатора Мирзы-Али-Мохаммеда, прозванного Бабом (что значит «дверь истины»), был по крайней мере хоть пафос борьбы против тирании официальной церкви и против угнетения восточной женщины, что до известной степени позволяло говорить о буржуазно-демократических тенденциях спектакля. Но все же и здесь протест против феодальной церкви ведется с позиций сектантского мистицизма и сопровождается пропагандой пантеистического мировоззрения и непротивленчества, отрицания крови и мести, то есть фактически отрицанием классовой борьбы угнетенных против угнетателей. Именно этим и объясняется восторженный прием спектакля всей буржуазной прессой во главе с кадетской «Речью».

Отмеченный выше процесс поправения мелкобуржуазной интеллигенции приводит нас, таким образом, от спектакля буржуазно-демократического с религиозно-мистической окраской, каким был спектакль «Баб», к спектаклю открыто реакционному, евангельскому, христиански-догматическому, каким являлся «Царь Иудейский».

{334} Эту линию крепнущей религиозно-мистической и конфессиональной пропаганды средствами театра нельзя отрывать от сходных процессов, происходящих в смежных театру областях. Мы имеем в виду возрастающую реакционную активность мистиков-«богоискателей» на литературном и философском фронте, оживление деятельности петроградского Религиозно-философского общества, возглавляемого Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус и Д. В. Философовым, контрреволюционные националистические и религиозно-мистические писания бывших «марксистов» Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, П. Б. Струве, С. Л. Франка, которые объединились в августе 1917 года в Лигу русской культуры, призывающую «русскую молодежь» примкнуть к делу возрождения русского национального самосознания. В воззвании этой группы кадетствующих мистиков-идеалистов, которое попадает даже на страницы «Обозрения театров», мы находим, между прочим, следующие строки: «Патриотически любите и дерзновенно отстаивайте национальный лик родной культуры, которую своим духовным подвигом готовили и древние подвижники веры, и великие писатели Земли Русской, и самоотверженные борцы за свободу, — той культуры, которую в смирении и упорстве создавали бесчисленные ряды поколений русских людей, строивших Российское государство»[[226]](#footnote-227).

Такое сочетание воинствующего национализма с махровым поповским идеализмом не успело, однако, получить непосредственного отражения в театральной практике 1917 года. Зато в писаниях о театре, в теоретических высказываниях работников театра, которыми пестрят театральные журналы, — национализма, мистики и прямой поповщины хоть отбавляй. Особенно много ее в «Записках Передвижного и общедоступного театра» — органе театра, имевшего репутацию «демократического» и «народного» и в течение ряда лет игравшего в рабочих районах. Здесь настойчиво проводится мысль, что сущность театра — религиозная и что «настоящий актер не может не быть религиозным человеком»[[227]](#footnote-228).

Еще дальше идет прославившийся своей эксцентричностью артист Суворинского театра Б. С. Глаголин, который засыпает «Театр и искусство» ворохом статей о «путях творчества», впоследствии изданных отдельной книгой. В этих статьях, уснащенных цитатами из Булгакова, Франка, Лапшина, Розанова, К. Леонтьева, Вл. Соловьева, Эдгара По, Гюисманса, Бергсона и других идеалистов, мистиков и богоискателей, Глаголин проводит мысль, что «освобождение от {335} религии есть гибель искусства», что театр должен заняться «самостоятельным служением христианским началам», что подлинное творчество — «единое и неделимое, окутанное тайной» — есть вещь «непокупная» и «непродажная», что «артист божьей милостью, как жрец поистине святого искусства, волною вдохновения подымается над суетой», что «неприятие мира и святое негодование к нему должно неотлучно сопутствовать художнику в жизни», что для оздоровления театра нужно вернуться к его магическим истокам и что актер должен «верить в себя, как австралийцы верят в те таинственные существа, которые являются как бы обновлением человеческих душ», что подлинный театр — «театр во Христе» — должен перейти от «школьной дикции» «к дикции примитивной, к языку простосердечия, но не лукавой, ничего за собой не таящей простоты, а к простоте Христа-ради-юродиво», и что на пути своего возрождения он должен взять себе в образец тот «театр бескорыстной правды, театр непревзойденной чистоты», каким является «театр христианского мученичества»[[228]](#footnote-229).

Через редакцию театральных журналов Глаголин извещает актерскую братию, что в целях подлинной «социализации театра» он организует «трудовую актерскую группу — театральную Ложу, имеющую целью объединить преданных театру на почве религиозного служения, желающих выполнять в театре наряду с артистической работой и физический труд, согласных терпеть нужду и неодобрение публики, готовых пойти в полное послушание мастеру Ложи и принятому на себя подвигу». Эта «театральная Ложа» должна была представлять своеобразный монашеский орден нищенствующих актеров, довольствующихся добровольным подаянием зрителей, причем «всякий излишек поступления, если бы таковой оказался, предназначается на дела милосердия». Репертуар этой «театральной Ложи», естественно, должен был быть мистериальным, а основной идеей его провозглашалась «культура человеческой личности в боге»[[229]](#footnote-230).

Хотя желающих записаться в эту «Ложу», по-видимому, не нашлось, тем не менее воззвание Глаголина вызвало ряд сочувственных откликов, в том числе такого трезвого критика, как А. Р. Кугель, который поддержал Глаголина за то, что «он с подчеркнутой резкостью указал, где место актера, и среди свистопляски плохо усвоенного и дурно переваренного марксова учения об историческом материализме имел мужество поднять свой голос за идеалистическую сущность искусства, а следовательно, и его представителей». Подобно {336} многим представителям мелкобуржуазной интеллигенции, после июльского восстания переметнувшимся в лагерь контрреволюционной буржуазии, Кугель мечет громы по адресу «взбунтовавшихся рабов» и открыто признает глаголинский проект «социализации театра» памфлетом на великие «достижения», «завоевания», а главное — «“углубления” революции»[[230]](#footnote-231). Таким образом, не кто иной, как дружественный Глаголину Кугель, невольно разоблачил контрреволюционную сущность его мечтаний о религиозном театре и об ордене нищенствующих актеров, отчетливо показывая нам, какие соки питали ту поповско-идеалистическую теорию и практику, которая завладевает театром начиная с лета 1917 года и достигает своего апогея в канун Октября.

### 3

Те процессы, которые были вскрыты при рассмотрении одного из пунктов буржуазно-демократической программы, а именно — эмансипации театра от церкви, открываются также при рассмотрении других разделов той же программы. Остановимся на вопросе о том, что фактически принесла театру отмена царской цензуры и как воспользовался буржуазный театр принесенной ему революцией «свободой слова».

В первую очередь и наиболее ретиво были вытащены на подмостки фарсовых театров пьесы, в свое время запрещенные за порнографию. Нужно сказать, что царская цензура, строгая по отношению ко всякому хотя бы мнимому «потрясению основ», была снисходительна к порнографической пошлятине, которая использовалась ею для отвлечения зрителей от политики и всяких серьезных вопросов. Запрещались ею либо фарсы, переходившие в этом отношении всякие пределы допустимого, либо пьесы, в которых эротический элемент, поданный в художественном оформлении, выполнял функцию взрыва лицемерной буржуазной «морали» и которые потому были рассчитаны на постановку в серьезных драматических театрах, а не в таких «заведениях», как Невский или Троицкий фарс.

Вряд ли стоит долго останавливаться на пьесах первой категории вроде «Индюка», «В чужой постели» и т. п., которые дирекция Троицкого фарса анонсирует как «запретные пьесы», спекулируя на их былом запрещении царской цензурой. Отмена прежних полицейских ограничений сказывается также и на актерском исполнении, которое становится еще более циничным и разнузданным, чем при старом режиме. Разнузданность фарсовых театров делается настолько вызывающей, {337} что буржуазная пресса считает хорошим тоном ругать их, попутно пуская шпильки по адресу «свободного» государства, в котором «допускаются подобные гадости». Все эти упреки дешево стоят, так как они только усиливают интерес мещанской улицы к подобным «произведениям», которые, несмотря ни на что, благополучно процветают в течение всего интересующего нас периода.

От этой порнографии низшего разбора немногим отличается более утонченная «литературная» порнография вроде знаменитой «Леды» Анатолия Каменского, в которой бульварная эротика уснащена глубоко лицемерными и по существу мещанскими разглагольствованиями об общественных условностях и предрассудках, о бунте против стеснительных приличий. В Петрограде «Леда» почему-то не была поставлена, зато в Москве она явилась одним из «боевиков» весны 1917 года, причем постановке ее, осуществленной в помещении закрывшегося перед самой революцией Камерного театра, предшествовала лекция Анатолия Каменского, озаглавленная «Социализация красоты». Главным аттракционом спектакля являлось то, что артистка, игравшая роль Леды, выступала в совершенно обнаженном виде. Постановка эта имела такой успех, что Каменский устроил впоследствии с «Ледой» длительное турне по провинции.

От «Леды» безусловно надо отделить тоже запрещенную цензурой по соображениям нравственности пьесу Шницлера «Хоровод», которая, будучи поставлена в Москве наряду с «Ледой», навлекла на себя, подобно ей, упреки в «омерзительной порнографии». На самом же деле «Хоровод» — безусловно художественная вещь, в которой венский драматург-импрессионист мастерски вскрывает «физиологию любви» в преломлении различных слоев буржуазного общества, обличая циническое лицемерие и фальшь, которой пронизаны любовные отношения у усталых и пресыщенных людей, разложившихся представителей рантьерской буржуазии. Однако, будучи сам плотью от плоти обличаемого им буржуазного общества, Шницлер не способен выйти за его пределы и вскрыть корни констатируемого им загнивания. Как настоящий мелкий буржуа он фетишизирует сексуальную сторону, которая становится у него первопричиной всего человеческого поведения.

В Петрограде эта пьеса была поставлена «Кривым зеркалом», причем постановка ее совпала с Октябрьской революцией (премьера — 28 октября). В противоположность московской постановке, в которой был сделан упор на смакование эротических ситуаций, «Кривое зеркало» придало всей постановке легкий налет символизма, переводивший сексуальную проблему в метафизический план. Появление такой постановки {338} в самый момент пролетарской революции чрезвычайно характерно для вскрытия настроений мелкобуржуазной интеллигенции, укрывающейся от реальной действительности с ее ожесточенной классовой борьбой в область «чистой физиологии», возведенной в некий метафизический абсолют.

Гораздо скупее, нежели пьесы, запрещенные старой цензурой по соображениям охранения нравственности, были использованы театрами пьесы, запрещенные по соображениям общественно-политическим. Ни в одной другой области, быть может, так не обнаруживается робость буржуазного театра, его неспособность провести в жизнь намеченную программу демократических реформ, неумение или нежелание использовать открытые революцией возможности. За все восемь месяцев буржуазной революции не было поставлено (или подготовлено к постановке) ни одной по-настоящему революционной пьесы, изображающей яркие социальные конфликты или массовые революционные движения. Ни один из петроградских театров за все это время не включил в свои конкретные планы ни «Ткачей» Гауптмана, ни «Зорь» Верхарна (хотя последнюю пьесу горячо рекомендовал В. М. Фриче, подчеркивавший, что «упомянутая драма имеет для нашего времени большую ценность»), ни даже такие драмы, как «Вильгельм Телль» и «Заговор Фиеско» Шиллера, «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, «Жакерия» Мериме, «Термидор» Сарду, «Дантон» Бюхнера, «Франц фон Зикинген» Лассаля, «Зеленый попугай» Шницлера и т. д. и т. д. Великая французская революция, которую так любили вспоминать по всякому поводу деятели эпохи керенщины, была изображена только в пьесе «Революционная свадьба» Михаэлиса (театр Сабурова, 8 апреля), в которой революционные события явились не более чем фоном для типичной любовно-альковной драмы. Даже буржуазная пресса недоумевала, почему была под запретом эта безобидная пьеса, в которой не было ничего революционного, кроме того, что роялист изображался слюнтяем и трусом, а якобинец — благородным человеком, героем.

Другим образом такого же приспособленческого использования революции в качестве фона для интимной семейно-любовной драмы является «Алтарь свободы» Е. П. Милюковой (Таврический сад, май) — пьеса, написанная в 1905 году и тогда не разрешенная цензурой, а затем приуроченная автором к событиям 1917 года. Передача содержания этой пьесы даст исчерпывающее представление о том, какие пьесы выдавались в 1917 году за «революционные».

Революционер Эрнский влюблен в княгиню Елецкую, жену заведующего политическим сыском. Эрнский уговаривает княгиню бросить мужа и пойти с ним к «алтарю свободы», но княгиня не в силах отречься от «комфортабельной жизни». {339} Она узнает от мужа, что готовится облава на Эрнского, и приходит предупредить его. Во время ее пребывания у Эрнского к нему приходят товарищи — революционеры. Княгиня прячется в соседней комнате и слышит оттуда, как товарищи Эрнского ругают ее мужа и грозят ему смертью. Не выдержав, она выбегает и протестует против проповеди злобы и мести. Революционеры возмущены и только по резкому настоянию Эрнского соглашаются выпустить княгиню. Между тем Эрнский, чтобы спасти свой кружок, едет к ближайшему сотруднику Елецкого — Ракитину, жена которого была когда-то его подругой и до сих пор любит его. Теперь она ставит Эрнскому условие, чтобы за избавление кружка от ареста он написал Елецкой, что разлюбил ее. Тр‑р‑рагические переживания Эрнского… К счастью для него, в последнем акте начинается Февральская революция. Слышны выстрелы и клики восставшего народа… Княгиня узнает от Эрнского всю правду и идет с ним к «алтарю свободы».

В этой приспособленческой пошлятине, как можно видеть, нет ни одного живого человека, ни одной обоснованной и правдоподобной ситуации.

Из цензурных архивов была извлечена также пьеса Евтихия Карпова «Зарево», поставленная автором в бенефис вторых режиссеров и суфлеров (Михайловский театр, 15 апреля). Хотя действие ее происходит в рабочей семье и вертится все время вокруг забастовки на заводе, хотя характеры ее обрисованы живо и обнаруживают знакомство автора с изображаемой средой, однако пьеса политически совершенно бесхребетна и, главное, испорчена надуманной и механически пристегнутой любовной интригой, всплывающей только к концу пьесы. Эта любовь недисциплинированного и анархически настроенного рабочего к выдержанной революционерке-интеллигентке кончается тем, что он ее насилует и убивает, и это убийство, а не революционная работа является причиной ареста убийцы и его брата. Таким образом, и здесь революционное движение оказывается только внешним фоном для любовной интриги. Пьеса имела довольно скромный успех и недолго держалась в репертуаре, как и большинство «революционных» пьес репертуара 1917 года.

Совершенно особое место среди извлеченных из-под цензурного запрета пьес занимает небольшая агитационно-сатирическая комедия революционера-разночинца 60 – 70‑х годов В. С. Курочкина «Принц Лутоня». Написанная в стиле народного кукольного театра, она изображает похождения мужичка Лутони, представителя пауперизированного пореформенного крестьянства, которого принц Слоняй (Александр II) сначала посадил на трон на свое место, а затем сам же свергнул, став во главе «банды» революционеров, {340} причем объяснил удивленному Лутоне: «Сам отдал, сам и взял». Эта пьеска, поставленная в «Кривом зеркале» (премьера — 22 марта), явилась хронологически первой пьесой, извлеченной из-под цензурного запрета. Несмотря на блестящее сатирическое изображение различных категорий эксплуататоров, несмотря на яркое обличение лжи и неправды придворной жизни и тонкую обрисовку психологии самодержца, который тешится тем, что он все может, пьеса сбивала зрителя с толку своим финалом, который казался контрреволюционным, что заставило Кугеля внести предложение о пояснении зрителю, к какой эпохе относится комедия. В целом постановка «Принца Лутони» прошла почти незамеченной, хотя эта пьеса являлась более революционной в подлинном смысле этого слова.

Наконец, к числу запрещенных царской цензурой пьес относится и «Саломея» Уайльда, поставленная в Москве одновременно тремя театрами (Молодым театром, Камерным и Малым), в Петрограде же показанная К. А. Марджановым в Троицком театре 15 ноября, то есть фактически уже после Октября (хотя подготовлялась постановка еще при Временном правительстве). В наши задачи не входит драматургический анализ этой пьесы. Первая попытка постановки «Саломеи» на русской сцене была сделана в 1908 году Н. Н. Евреиновым в театре Комиссаржевской, где Евреинов разрешил постановку в тонах утонченного вычурного гротеска с нарочитыми преувеличениями и подчеркнутой «неестественностью» в обрисовке сценических образов. Эта постановка была снята по распоряжению градоначальника после генеральной репетиции: пьесе инкриминировалось кощунственное изображение библейских персонажей во главе со «святым» Иоанном Крестителем, выведенным в пьесе под именем Иоканаана. После этого «Саломея» как-то шла под названием «Пляски семи покрывал», с многочисленными купюрами и изменениями имен действующих лиц. Только Февральская революция открыла «Саломее» доступ на сцену в ее подлинном виде, причем все крупные режиссеры-эстеты (Таиров, Марджанов, позже — Мейерхольд) в большей или меньшей мере приложили руку к ее инсценировке.

Свою постановку «Саломеи» Марджанов осуществил в маленьком Троицком театре, в котором он водворился с осени 1917 года в качестве не только режиссера, но и полновластного антрепренера этого популярного в Петрограде театра миниатюр. Приход Марджанова в Троицкий театр значительно повысил художественное качество работы этого театра, в репертуаре которого появляются такие пьесы, как «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Лекарь поневоле» Мольера, «Кающийся» Л. Н. Андреева и старинный водевиль Куликова {341} «Ворона в павлиньих перьях». Постановка «Саломеи» выдвинула театр на одно из первых мест в Петрограде, так как явилась интереснейшим в художественном отношении спектаклем эпохи Февральской революции. Это был вполне законченный и последовательный эстетский спектакль, в котором во главу угла было поставлено не реалистическое раскрытие идеи автора, не психологическое осмысление поведения персонажей, а условно-символическое выявление эмоционального стержня пьесы — демонической, патологически-обостренной и трагически-безнадежной страсти Саломеи к Иоканаану. Этой цели служили и кричащие экзотически-красочные декорации художника Школьника и жуткая, дающая настроение отчаяния и безнадежности музыка Метцля. Эта декоративная и музыкальная сторона спектакля, как всегда в работах Марджанова, получила самодовлеющее значение, отодвинув на задний план актерское исполнение, которое было нарочито условным и схематичным. Критика отмечала с похвалой только исполнение роли Саломеи опереточной актрисой Н. И. Тамарой, впервые игравшей крупную роль в драме и показавшей наличие несомненного драматического дарования, хотя, по словам Кугеля, и чрезмерно увлекшейся «погоней за эффектом декламации и бесполезно-изогнутой красивостью»[[231]](#footnote-232).

Появление этого спектакля в самый разгар классовых боев пролетариата с контрреволюционной буржуазией столь же симптоматично, как и появление в то же время «Хоровода», и должно быть расценено примерно в том же смысле. И там и здесь — тенденции ухода от социальной действительности, снятие социального момента посредством биологического, фетишизация эротики, апофеоз индивидуалистического импрессионизма.

Вот что взяли петроградские театры из фонда запретных пьес, вот как использовали они предоставленные им революцией возможности сценического показа произведений, отвергнутых полицейским аппаратом крепостнической монархии. Старательный обход всех подлинно революционных пьес, за вычетом «Принца Лутони», которого не сумели как следует подать, выискивание пьес, запрещение которых цензурой являлось простым недомыслием, подмена основных проблем боковыми, периферийными — вот что мы наблюдаем в первые месяцы революции; воинствующее отмежевание от действительности классовой борьбы на материале тоже «запрещенных» пьес, вроде «Хоровода», «Саломеи» или «Царя Иудейского», — вот с чем мы сталкиваемся в последние дни буржуазной революции.

{342} Как же обстояло дело с новыми пьесами, написанными после революции?

Первое, что бросается здесь в глаза, — это редкостное, прямо-таки поразительное бесплодие и скудость нового, порожденного Февральской революцией репертуара. Это обстоятельство болезненно ощущалось современниками в первые месяцы революции, когда интеллигенция не скатилась еще на открыто-реакционные позиции. Уже в марте страницы газет пестрят жалобами на то, что «величайший мировой переворот не отразился в репертуаре», что по всех театрах идут все те же пошловато-сентиментальные пьески, состряпанные «для послеобеденного пищеварения господ спекулянтов с супругами». Буржуазная критика всячески стремится успокоить недовольных, призывает их к терпению, ссылаясь на материальные затруднения военного времени, препятствующие драматургам и театрам скоро дать новый репертуар. Нечего удивляться также тому, что в течение первых месяцев все большие театры Петрограда дают «новинки», написанные и принятые к постановке еще до революции (сюда относятся такие премьеры, как «Про любовь» Потапенко — в театре Суворина, 16 марта; «Великолепная» Фальковского — в театре Сабурова, 20 марта; «Касатка» Алексея Толстого — в театре Незлобина, 3 апреля; не говоря уже об иностранных комедиях, вроде «Его величество» Кайяве и де Флерса, «Любовный кавардак» Гаво, «Супружеские затеи» Майо и т. п.). Но вот проходят два‑три месяца, жизнь развивается с бешеной быстротой, а на репертуарном фронте положение остается почти без перемен, несмотря на появление новых пьес. Красочную характеристику этого репертуара находим у Кугеля: «Нынешний репертуар… но скажите, положа руку на сердце, был ли он когда-нибудь глупее, пошлее, ничтожнее? Все пролетарии по части ума, т. е. не имеющие его и крошечки, соединяются со всех сторон, чтобы в борьбе обрести неизменное право свое на глупость. Скудость нового репертуара — безгранична. Ни одной не то что литературной и талантливой, а сколько-нибудь занятной пьесы не появилось за последние месяцы. Где же вы, страдавшие от стеснения, покажите, как на вас отразилась свобода, взмахните освобожденными крыльями!..»[[232]](#footnote-233)

И вот в ответ на требования злободневной политико-сатирической драматургии раньше других появляются злободневные миниатюры, оперетты и обозрения, как, например, «Крах торгового дома Романов и Ко», гротеск Линского (Литейный театр, 12 марта), «Вова-революционер» Мировича (Литейный театр, 3 апреля), «Товарищ министра», миниатюра {343} Аверченко (Троицкий театр, 3 апреля), «Сегодня ты, а завтра я», злободневная оперетта-миниатюра Сергея Сокольского (Театр Лин, 3 апреля), «Красное знамя», политико-сатирическое обозрение «на все текущие злобы дня» В. Валентинова и Л. Пальмского (Палас-театр, 6 апреля) и др. Большинство этих пьес совершенно ничтожно и лишено всякой сатирической остроты. Так, о «Товарище министра» критика пишет, что «в пьеске имеются кой-какие сатирические шипы, но их так мало, что тот, кому нужно, и поколоться не сможет»[[233]](#footnote-234), а о «Вове-революционере» замечает, что «свойственный Мировичу дух мягкости и добродушия веет над ней»[[234]](#footnote-235). Совсем иначе отзывается критика об опытах в области «революционной» оперетты. Так, о «Сегодня ты, а завтра я», в которой фигурируют Распутник, Горемыка, Штюрмерфон, Протопопкин и др., читаем, что оперетта «обильно уснащена дурного тона юмором, который некоторым образом прикрашивается случайно пристегнутыми, но эффектно поставленными живыми сценами»[[235]](#footnote-236), а о «Красном знамени» узнаем, что «что-либо более бессодержательное трудно себе представить: нет ни одного занимательного места, ни одной остроумной фразы»[[236]](#footnote-237).

Наиболее бурный поток новой и злободневной драматургии хлещет в фарсовых театрах, которые с мая 1917 года переключатся на «политическую» тематику. Троицкий фарс показывает «Царскосельскую благодать» Маркизы для Окон (1 мая), «партийный фарс» «Большевик и буржуй» (12 июля), «Царские грешки» Маркизы для Окон (24 сентября), «Наполеона наших дней» ее же (23 октября). Невский фарс дает «Ночные оргии Распутина» («Царский чудотворец») Рамазанова (11 мая), «У отставного… царя» Бостунича (22 мая), «Святого черта» («Благодать Гришки Распутина») Алексина (29 мая), «Царскосельскую грешницу» Франчина (18 июня) и «Две Леды» С. Белой (2 октября). Большинство этих пьес относится к категории так называемой «распутинской» драматургии, пользовавшейся прямо-таки угрожающим распространением в 1917 году. Кроме перечисленных пьес могут быть еще названы: «Гришка Распутин» Зотова, «Как Гришку с Николкой мир рассудил» Курбского, «Гришкин гарем» Леонидова, «Гришка Распутин, мужик всероссийский», «Распутин веселится», «Распутин на том свете», «Распутин в аду», «Тень старца Григория», «Чай у Вырубовой», «Чудотворец» и т. д. и т. п. Характерной чертой всех этих пьес являлось {344} приспособленческое прикрывание обыкновенной фарсовой пошлятины мнимым разоблачением старого режима, хотя в данном случае речь шла вовсе не о режиме, а об отдельных его представителях, обрисованных в банальной фарсово-порнографической манере, без малейшего намека на какую-либо общественно-политическую сатиру.

Правда, эта «распутинщина» на сцене и в литературе вызывает единодушное осуждение и возмущение. Но в этом дружном хоре протеста можно различать голоса разных классов и социальных прослоек, которые протестуют по-разному. На крайнем правом фланге раздаются голоса черносотенных элементов, монархически и клерикально настроенных, которых вся эта гнусная литература оскорбляет в их лучших чувствах, которым насмешки над Распутиным и над Николаем II кажутся кощунственными. Эти элементы пользуются случаем для злорадного хихиканья по адресу «освобожденного» театра, для лицемерных воздыханий о чистоте дореволюционных театральных нравов и даже для дифирамбов столь ненавидимой всеми царской цензуре.

Далее следуют голоса представителей либеральной буржуазии кадетского и кадетствующего типа, которых вся эта «распутиниада» возмущает с точки зрения культурно-этической. Они говорят об отсутствии такта к поверженным врагам, о том, что вся эта литература ведет «не к тем чистым высотам, где веет гордой свободой и разумом, а вводит в вонючую атмосферу старой крепостнической лакейской, где свободные от барского глаза рабы судачат о своих господах»[[237]](#footnote-238). Далее следуют голоса рафинированных буржуазных художников, которые отвергают всю эту драматургию из соображений эстетических. Их просто тошнит от глупости, бездарности и антихудожественности «распутинских пьес», и они возмущаются тем, что, «спекулируя свободой, торгаши уже вторгаются в храмы и готовятся править в них свои оргии»[[238]](#footnote-239).

В противоположность трусливым буржуазным интеллигентам из Союза драматических писателей, которые не решались бороться с распутинщиной из опасения, что их объявят реакционерами, рабочие организации открыто заявляют свое отрицательное отношение к этой спекуляции на революционной драматургии. Так, Кронштадтский Совет рабочих и солдатских депутатов не только запрещает исполнение труппой Троицкого фарса «Царскосельской благодати», но грозит актерам, в случае нарушения этого Предписания, разгоном, а автору и антрепренеру — арестом.

Даже на данном участке драматургии можно вполне отчетливо {345} заметить резкое перемещение стрелки барометра. Если весной 1917 года «злободневные» пьесы охотнее всего изображали в смешном виде амурные похождения Распутина и перемывали косточки придворной камарильи, то начиная с лета излюбленной мишенью для нападок становятся представители партий, которые в представлении обывательщины огульно объединялись под понятием «левых».

Быть современным, вносить злободневную струю в театральную работу означает в это время охаивать большевиков, глумиться над пролетариатом и революционизирующейся армией. Обывательское зубоскальство по адресу революционных вождей пролетариата пробивает себе путь во все театральные жанры; оно звучит в отсебятинах опереточных актеров, в выступлениях эстрадных куплетистов и рассказчиков, в различных «миниатюрах».

Намечается также резкий поворот в отношении к старому репертуару. Целый ряд популярных пьес дореволюционного театра, изображавших теневые стороны старой русской жизни, объявляется несвоевременным. Так, отвергаются прессой «Бог мести» Шолома Аша (Таврический сад, 6 июня), «Дети Ванюшина» Найденова (Народный дом, 13 октября). По поводу последней пьесы критик пишет: «Мрак будней в найденовской пьесе с их апатией, горем и озлоблением слишком тягостен в переживаемые дни»[[239]](#footnote-240). Буржуазия призывает своих художников к лакировке, к замазыванию классовых конфликтов старой России.

В то же время наблюдается и попытка агитационного осмысливания критикой классических произведений в направлении, соответствующем позиции контрреволюционной буржуазии. Такую операцию проделывает буржуазная критика, например, над «Селом Степанчиковым» Достоевского, поставленным в Московском Художественном театре. «Никогда еще театр не попадал так метко в самую сущность текущей исторической минуты, — пишет Джонсон. — Кружок семьи, домочадцев и близких знакомых полковника Егора Ильича Ростанева показался вдруг символическим изображением России, русского народа в тех его чертах, которые особенно ярко сказываются именно сейчас. Эта аморфная среда, составленная из каких-то рыхлых, дряблых душ, лишенная всякой способности сопротивления, самозащиты, не только не склонная к протесту и борьбе с тем, кто имеет претензии властвовать над нею, но с жалкою и поспешною охотой сама сейчас же покорно склоняющая свою выю, — да разве это, в самом деле, не символ нынешней России, ее подавляющего инертного большинства, которое постыдно попустительствует тому, что {346} кучка наглых проходимцев хватает палки в руки и объявляет себя капралами?»[[240]](#footnote-241)

Сходную операцию проделывает Ф. Д. Батюшков над драмой Ибсена «Фру Ингер из Эстрота», поставленной Передвижным театром. Устанавливая аналогии между обстановкой, изображенной в пьесе, и современными событиями в стране (тут и там — разруха, партийная рознь, приближение внешнего врага), Батюшков символически истолковывает личную драму фру Ингер, необходимость для нее пожертвовать любимым сыном, рожденным от избранника сердца, ради спасения родины. Так и у нас: «социализм — дети души русской интеллигенции», но страна и опасности, и можно ли при таких условиях «ради этой мечты ставить на карту насущные потребности, неотложные нужды народа, жертвовать законными дочерьми?»[[241]](#footnote-242) Таким образом, буржуазия и солидаризировавшиеся с нею мелкобуржуазные интеллигенты использовали все возможности для введения контрреволюционной антибольшевистской пропаганды средствами театра.

Но тут-то особенно мучительно и ощущалось бесплодие буржуазной драматургии, ее неспособность дать хотя бы одно полноценное художественное произведение, которое выразило бы основные устремления буржуазной революции. Никчемность, поверхностность, халтурность послефевральской драматургии, находившие достойный отзвук в пустоте, тягучести и однообразии театральной жизни эпохи керенщины (особенно — осенью 1917 года), бросались в глаза даже буржуазной критике этого периода.

Но как осмысливала она это художественное бессилие, этот беспримерный упадок театра?

Любопытный ответ на этот вопрос дает статья Б. Никонова в «Обозрении театров» под названием «Молчание таланта». Задаваясь вопросом, почему «еще ни один истинный талант не заговорил языком свободы в это “свободное время”», критик отвечает, что таланты молчат, «возмущенные и напуганные той страшной мутью, неурядицей и неразберихой, которая окутала нашу революцию», и патетически восклицает: «Мыслимо ли запеть песни красоты и света перед зрелищем той постыдной борьбы против родины, каковая борьба сделалась почти лозунгом дня? Можно кричать от боли пред этим зрелищем, можно проклинать, можно рвать на себе волосы — но нельзя творить песни, нельзя писать вдохновенные произведения искусства!» Художники «молчат, гневные и бессильные», потому что «отчаяние и скорбь отняли у них вдохновенные слова»[[242]](#footnote-243).

{347} В этом своеобразном credo буржуазного критика примечательно то, что, виня в упадке театра революционный пролетариат, Никонов не только констатирует солидарность большинства художественной интеллигенции с контрреволюционной империалистической буржуазией, но прямо декларирует невозможность для художественной интеллигенции торить в такой обстановке.

Но, брызжа ядовитой слюной по адресу революционных масс, буржуазная критика не в состоянии объяснить своему читателю, почему же буржуазные художники не смогли использовать находившихся в их распоряжении широчайших возможностей для выражения в театре своих революционных идеалов, «алых маков и роз» своего буржуазного искусства. Не могут объяснить, потому что в таком случае им пришлось бы признать, что никаких революционных идеалов у российском буржуазии не было, что, смертельно напуганная растущей со дня на день революционной активностью рабоче-крестьянских масс, она мечтала об удушении революции, о контрреволюционном перевороте, о военной диктатуре Корнилова или другого отечественного Кавеньяка.

Тесно связанная с практикой буржуазии, художественная интеллигенция проводила на своем участке политическую программу этой буржуазии. Но российская буржуазия искони отличалась от буржуазии передовых западных стран своей политическом отсталостью, своей боязнью буржуазной революции и неспособностью повести за собой эту революцию, вследствие чего, как говорил В. И. Ленин, в России «победа буржуазной революции была невозможна, как победа буржуазии». Не сумев создать буржуазной демократии, российская буржуазия только на словах, только чисто формально исповедовала буржуазно-демократические принципы.

Это относится в полной мере и к очерченной в данной главе программе буржуазно-демократических реформ в области театра. Ни об одном из пунктов этой программы нельзя говорить всерьез, потому что с первого же дня Февральской революции буржуазия заняла контрреволюционную позицию, а в дальнейшем ходе революции эта контрреволюционность все более углублялась, что явственно отражалось в различных областях театральной практики.

*1933*

## **{****348}** В борьбе за классику[[243]](#footnote-244)

### 2

Октябрьская революция, установившая диктатуру пролетариата и начавшая эпоху построения бесклассового социалистического общества, открыла широчайшие перспективы перед театром, который стал отныне одним из важнейших орудий культурной революции. Это громадное значение театра как воспитателя, агитатора и пропагандиста многомиллионных масс, поднятых Октябрьской революцией «к активной культурной жизни», всегда великолепно осознавалось партией и Советской властью и легло в основу ее политики в вопросах театра.

Основным принципом партийной художественной политики было приобщение широких масс трудящихся к подлинным культурно-художественным ценностям, унаследованным от эпохи эксплуатации, с целью пробуждения самодеятельного творчества самих масс. Именно так формулирует первоочередную задачу советского художественно-театрального строительства программа ВКП (б), принятая на VIII съезде партии в марте 1919 года. Десятый пункт раздела о народном просвещении (параграф 12) этой программы гласит: «Равным образом, необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусств, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров».

Уже в этом столь лаконично сформулированном положении, говорящем по существу о необходимости всеобщей художественной грамотности трудящихся, заключено признание колоссального значения освоения лучших достижений буржуазного искусства для построения искусства пролетарского, {349} социалистического. Дальнейшее развитие и детализацию этого принципа представляют известные высказывания В. И. Ленина по вопросу о пролетарской культуре, направленные против левацких, антимарксистских установок Пролеткульта. Напомним хотя бы знаменитые слова Ленина в речи на III Всероссийском съезде комсомола 2 октября 1920 года: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить… Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»[[244]](#footnote-245).

Высказывания Ленина четко намечают основную линию партийной политики во всех областях искусства, в том числе и в театре. Освоение «всех ценнейших завоеваний» театра, накопленных «под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества», с целью их «закономерного развития» и «переработки», «одухотворяемой практическим опытом диктатуры пролетариата», — таков, по Ленину, единственный путь, который может привести к созданию «действительно пролетарского», социалистического театра. Нетрудно понять, к каким практическим выводам в специальной области советского театрального строительства должны были привести эти ленинские, партийные установки в вопросах театральной политики. Всемерная охрана и культивирование всего действительно ценного, что было унаследовано пролетариатом от дореволюционного театра, при одновременной поддержке молодых театральных начинаний, вызванных к жизни Октябрьской революцией, и в то же время широчайшее, никогда дотоле невиданное культивирование, на советской сцене всех лучших образцов мировой классики — таковыми должны были явиться и действительно явились практические мероприятия Наркомпроса в области театрального строительства.

Задачей Советской власти явилось прежде всего внедрение классики в репертуар советских театров в несравненно большем количестве, чем это практиковалось дореволюционным театром, расширение круга классических произведений, исполняемых в театре, и ознакомление с ними широких рабоче-крестьянских масс, впервые после Октября получивших доступ в театры. За этой первой задачей, исчерпывавшейся, так сказать, «количественным» моментом, должна была последовать вторая, несравненно более сложная, «качественная» {350} задача: пересмотреть в корне принципы и методы постановки классических пьес, ликвидировать тяжелое наследие буржуазно-идеалистических, эстетско-формалистских концепций и подходов к классике, унаследованных от театра эпохи империализма, и наметить пути к подлинно критическому освоению классического наследия, основанному на мировоззрении революционного пролетариата — философии марксизма-ленинизма.

Полное осуществление всех этих задач было, разумеется, немыслимо в первые годы диктатуры пролетариата, когда рабочий класс и его партия были заняты героической работой по укреплению молодой советской республики, по отражению натиска ее многочисленных врагов — внутренних и внешних, по борьбе с экономической разрухой, голодом, интервенцией, блокадой и активной контрреволюцией внутри страны. Более того, полного осуществления всех этих задач по критическому освоению классического наследия мы не имеем еще и на сегодняшний день, на семнадцатом году пролетарской диктатуры, хотя сейчас наши театры уже вплотную подошли к правильной постановке этой проблемы во всем ее объеме. По для этого потребовалось полтора десятка лет упорной работы над перевоспитанием старой художественной интеллигенции, над подготовкой новых театральных кадров, над разработкой марксистско-ленинского искусствоведения и очищением его от влияния буржуазно-идеалистических теорий, течений и взглядов.

Если так обстоит дело сейчас, когда советский театр успел завоевать себе, по общему признанию даже врагов СССР, первое место во всем мире, то, касаясь эпохи военного коммунизма, можно говорить только о первых робких и неуверенных попытках подойти к постановке интересующей нас проблемы. Эти попытки сопровождались неизбежными на том этапе культурной революции идеологическими шатаниями, сопровождались консервацией и воспроизведением многих буржуазно-идеалистических концепций, коренившихся в театральной культуре эпохи империализма. И причиной тому являлось, в конечном счете, то обстоятельство, что к строительству советского театра в целом и к освоению этим театром классического наследия, в частности, были привлечены те основные кадры дореволюционной художественной интеллигенции, которые не пожелали эмигрировать и приняли пролетарскую революцию, войдя в нее, однако, со всем грузом накопленных ими буржуазных философско-эстетических воззрений и художественных навыков.

Использование опыта, знаний и талантов этих буржуазных художников-специалистов было совершенно необходимо, так как своих художественных кадров рабочий класс не {351} имел и театральных специалистов заменить не мог, как и специалистов в других областях культурной практики. Поэтому отношение партии и Советской власти к театральным специалистам определялось теми самыми принципами, что и ко всем остальным специалистам, — принципами, о которых так часто и так упорно говорил В. И. Ленин: «Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены, если забавляться этой побасенкой. У нас есть буржуазные специалисты, и больше ничего нет… Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем. А эта наука, техника, искусство — в руках специалистов и в их головах… Массовым весом своим заставить буржуазных специалистов служить нам — трудно, но можно; и если мы это сделаем, мы победим»[[245]](#footnote-246).

Ленин прекрасно сознавал, что многие буржуазные специалисты, пошедшие на службу Советской власти, остаются «сторонниками буржуазии», и, несмотря на это, требовал их использования, сопровождаемого неустанной работой над их переделкой. Эта переделка человеческого материала должна была быть особенно трудной в таких высоких и тонких сферах идеологической практики, как искусство. На каждом шагу встречались здесь случаи неполного идеологического созвучия театральных специалистов с партийным руководством, когда эти специалисты, принимая партийный лозунг и стремясь положить его в основу своей работы, на самом деле вкладывали в него иное классово-идеологическое содержание.

Именно так обстояло с лозунгом освоения классики, на который горячо откликнулись многие представители старой художественной интеллигенции, воспринявшие его как осуществление их заветных мечтаний. И именно путь Большого Драматического театра, первого из театров, организованных Советской властью, особенно поучителен как пример борьбы за классический репертуар, как пример противоречивых истолкований этой классики со стороны различнейших представителей художественной интеллигенции.

Прежде чем перейти к характеристике художественной работы Большого Драматического театра над классикой, необходимо остановиться поэтому на тех театральных мастерах, которые конкретно осуществляли эту работу. Известно, что в дореволюционном театре было немало деятелей, не удовлетворенных тем пошлым, бездарным мещанским репертуаром, {352} которым этот театр кормил своего обывательского зрителя. Не находя в этом репертуаре достаточной пищи своим творческим замыслам, жажде большого, прекрасного, полнозвучного театра, они, естественно, влеклись к прошлому, к классическому репертуару, где находили ту яркость красок и образов, которой был лишен упадочный буржуазный театр.

Многие из таких «недовольных» буржуазным театром актеров были идеологически связаны с традициями старого романтического театра XIX века, питомником которых являлся Московский Малый театр, обладавший такими корифеями этого стиля, как М. Н. Ермолова, Л. П. Ленский, А. И. Южин. Из этой школы вышел и главный поборник классического репертуара в Петербурге Ю. М. Юрьев, ученик Ленского и Южина. Проникшись с отроческих лет благоговением к классическому репертуару, Юрьев принес эту свою влюбленность в классиков в бюрократическую обстановку Александринского театра, где он в течение многих лет оставался отщепенцем, «классическим мальчиком», как иронически называла его александринская премьерша М. Г. Савина. Традиционная романтика Юрьева, его риторическая читка, его несколько холодный пафос звучали диссонансом в ансамбле Александринки конца 90‑х и начала 900‑х годов, вызывая недоумение и насмешки тогдашних столпов александринской сцены.

Одиночество Юрьева в Александринке кончилось с приходом в этот театр В. Э. Мейерхольда (1910). Будучи художником совсем иной эпохи и иной театральной культуры, Мейерхольд сблизился с Юрьевым на почве насаждения классического репертуара, который представлялся им обоим хорошим орудием борьбы с ненавистным бытовым натурализмом, хорошим способом насаждения условно-театральных приемов игры и постановки. Однако на этом и кончалось созвучие Юрьева, жившего мечтами о возрождении старого театра, с Мейерхольдом, неистовым новатором, вождем буржуазного театрального декаданса, у которого увлечение «традиционализмом» противоречиво сочеталось с культом самых «левых» течений современного буржуазного искусства.

Для Юрьева героическая трагедия есть жанр «общечеловеческий», «непосредственно вытекающий из самой сущности человеческой природы», каковая представляется ему, очевидно, однородной во все времена и у всех классов. «Воля человека, — пишет Юрьев, — есть та центральная сила, которая движет человечеством, ведет к высокой цели его бытия среди ужасов борьбы и выводит человечество из хаоса жизни — в гармонию; из нужды и страданий — в довольство и радость; {353} из тьмы — в свет. Будить, ободрять, укреплять и вдохновлять нужно волю человека, чтобы он не заснул, не погиб нравственно, не забыл, что он есть сила, творящая жизнь, — вот высокая сторона нравственного призвания театра»[[246]](#footnote-247).

В этих словах явственно звучит фразеология дореволюционной буржуазно-либеральной профессуры типа Н. И. Стороженко и Алексея Веселовского, являвшихся давнишними друзьями артистической семьи Московского Малого театра, в которой воспитался Юрьев и воззрения которой впитал в себя чуть ли не с молоком матери.

В том, что вчерашний артист императорских театров, типичный дворянский художник-романтик, не может сразу разобраться во всем величии происходящих событий, которые представляются ему «хаосом», нет, конечно, ничего удивительного. Но нам важно подчеркнуть именно это старое идеалистическое содержание, которое вкладывалось дореволюционной интеллигенцией в лозунг освоения классики, и вкладывалось не только в теоретических высказываниях, но и в их художественной практике, окрашенной в цвета такого же абстрактно-идеалистического подхода к драматургии великих классиков. Именно так Ю. М. Юрьев будет интерпретировать образы героев Шекспира и Шиллера в Большом Драматическом театре.

Мы остановились так долго на Юрьеве потому, что этот будущий актер Большого Драматического театра явился одним из самых ярких и типичных выразителей отмеченной нами тяги некоторых представителей дореволюционной художественной интеллигенции к классическому репертуару. Другим, значительно менее ярким и менее принципиальным сторонником классического репертуара был В. В. Максимов, тоже актер Малого театра, связанный с его романтическими традициями, но сильно испорченный работой в частных театрах (Незлобина и др.), съемками в мещански пошлых кинокартинах типа «У камина» и «Сказка любви дорогой», а также декламацией и мелодекламацией довольно низкопробных литературных произведений. Этот «король экрана», один из самых модных в дореволюционной России актеров на роли героев-любовников, отличавшийся превосходными внешними данными, очень красивым голосом и незаурядным актерским темпераментом, был тоже неудовлетворен своей шумной, хотя и весьма дешевой, славой и тоже мечтал о возрождении классического репертуара.

«Несколько лет тому назад, — сообщает Максимов в 1919 году, — одна из московских газет сделала анкету о пожеланиях {354} артистов на новый год. И я, насколько помнится, выразил тогда пожелание, чтобы на сцене возродился классический репертуар, чтобы со сцены раздались красивые слова и зажили бы там красивые чувства». Классический репертуар, — продолжает Максимов, — ценен тем, что «дает возможность уйти в мир прекрасного и благородного, заставляет нас верить в благородство человеческой души, верить в “любовь до гроба”, “верность друга”, “братство” и “счастье людей”»[[247]](#footnote-248).

Мы видим, что аргументация Максимова в пользу классического репертуара значительно примитивнее аргументации Юрьева. Максимову были нужны «красивые слова» и «красивые чувства», которые дали бы ему как актеру-декламатору, актеру эффектной позы и живописного жеста развернуть свои специфические таланты на более высоком по качеству материале. Под ту формулировку, которую дает своим пожеланиям Максимов, в сущности, подходила довольно ограниченная группа классических произведений — главным образом произведения романтической драматургии (Шиллер, Гюго, Байрон и другие), и в то же время ей вполне соответствовало множество далеко не «классических» пьес (как большинство старых бульварных мелодрам), а также произведения новейших драматургов, писавших «под романтиков», вроде Ростана (вспомним, что именно Максимов пожинал за несколько лет до войны лавры в безвкуснейшем «Шантеклере» Ростана, вполне подходящем под его формулу о «красивых словах» и «красивых чувствах»).

Итак, в лице Максимова, также одного из будущих актеров Большого Драматического театра, мы имеем актера-романтика менее высокого плана, чем Юрьев, — актера, у которого этот «высокий» стиль подвергся разлагающему воздействию обывательской улицы. Содержание, вкладываемое им в лозунг освоения классики, отстоит от партийного понимания этого лозунга еще дальше, чем понимание Юрьева. И эта концепция его не могла, разумеется, не выразиться в его актерской практике, на которой остался налет внешней красивости и позирования.

Совсем иную, полярно противоположную и Юрьеву и Максимову фигуру представлял собою третий энтузиаст классического репертуара, о котором здесь необходимо сказать, — Н. Ф. Монахов.

Но в то же время, если Юрьев и Максимов были до революции работниками образцовых «императорских» театров и как таковые могли позволить себе роскошь «мечтать» о классическом {355} репертуаре, в котором они рассчитывали найти достойное применение своим актерским силам, то для Монахова, начавшего свою артистическую карьеру в качестве садового эстрадника-куплетиста, а затем, по счастливой случайности, попавшего в оперетту, которая тоже слыла «низшим» жанром, — мечты об исполнении высокого, классического репертуара были совсем странными и необычными. А между тем этот изумительный опереточный простак, этот неизменный любимец публики, одно появление которого на сцене всегда создавало праздничное настроение в театре, был уже в пору своего пребывания в оперетте настоящим, большим, взыскательным художником, который «заново подходил к решению каждой, казалось бы, накрепко заштампованной роли, к мотивировке каждого, казалось бы, до конца механизированного сценического положения» и стремился «искать индивидуального, характерного, человеческого в опереточных масках, осмысливать, психологически оправдывать нелепости опереточных перипетий»[[248]](#footnote-249).

Добившись ценой большой серьезной работы над построением опереточных образов признания такого крупнейшего художника нашего театра, как Станиславский, который посылал своих учеников в театр Зона смотреть игру Монахова, этот корифей оперетты начал тяготиться пустотой и пошлостью репертуара, который ему приходилось играть, и стал мечтать о переходе на «настоящую» работу в драме. Но Монахов не хотел менять пошлого опереточного театра на не менее пошлый мещански-развлекательный драматический театр: его влекло к гигантам старого классического искусства. Уже в 1914 году, после ликвидации организованного К. А. Марджановым в Москве грандиозного Свободного театра, объединявшего оперу, драму и оперетту, Монахов, игравший в этом театре вместе с М. Ф. Андреевой, задумал вместе с нею создание большого театра классического репертуара. Затея эта тогда не осуществилась вследствие начала войны, да и вряд ли вообще была осуществима в обстановке дореволюционной России. Монахову пришлось вернуться в оперетту, но он не переставал лелеять эту мечту и, играя всяких «нахалов» и «пожирателей женщин», втихомолку носился с идеей сыграть роль короля Филиппа в шиллеровском «Дон Карлосе» — идеей, появившейся у него еще летом 1916 года под влиянием бесед с Шаляпиным, готовившим тогда эту роль в опере Верди.

Известно, что именно с роли Филиппа Монахову пришлось два с половиной года спустя рядом с Юрьевым и Максимовым {356} начать свою карьеру драматического актера в Большом Драматическом театре, организованном М. Ф. Андреевой при участии А. М. Горького и А. В. Луначарского на платформе, которая казалась Монахову в точности совпадающей с платформой театра, задуманного им вместе с М. Ф. Андреевой уже в 1914 году. Но последнее, разумеется, неверно. Большой Драматический театр только с внешней стороны был похож на тот тип героико-романтического театра, который грезился с 1914 года Монахову точно так же, как грезился он Юрьеву и Максимову. По существу же, в основу этого первого большого театра, созданного в Петрограде Советской властью, была положена партийная, ленинская задача приобщения пролетариата к сокровищам классического искусства. Хотя Монахову были чужды ретроспективные романтико-идеалистические установки, вкладывавшиеся в идею создания такого театра Максимовым и Юрьевым, хотя он как реалист был значительно ближе своих товарищей к намечавшемуся профилю будущего театра, тем не менее и он в то время еще не понимал до конца той партийной идеи, которая вкладывалась в новый театр создававшей его Советской властью, не понимал всей качественной новизны, всей социально-идеологической специфики Большого Драматического театра как первого советского театра классического репертуара, рассчитанного на просвещение широчайших рабоче-крестьянских масс и в этом смысле предназначенного служить могучим орудием культурной революции, одним из первых звеньев созидаемого в стране Советов социалистического театра.

К практическому осуществлению такого невиданного еще в истории мирового театра начинания Советская власть в лице заведующей Отделом театров и зрелищ М. Ф. Андреевой привлекла, как сказано, ряд представителей старой художественной интеллигенции, мечтавших еще до революции о создании театра классики. Поэтому в состав Большого Драматического театра вошли и упомянутые актеры Монахов, Юрьев и Максимов, и режиссер А. Н. Лаврентьев, опытный и тонкий мастер психологического стиля, возглавлявший в 1918 году недолго существовавший театр Художественной драмы, в котором ставились пьесы староиспанских драматургов, и художники этого театра М. В. Добужинский и В. А. Щуко, принадлежавшие к группе «Мир искусства», и вождь этой группы А. Н. Бенуа, уже до революции поставивший в МХТ ряд классических спектаклей, и, наконец, поэт Александр Блок, назначенный 26 апреля 1919 года председателем управления театра. Все эти лица вошли в Большой Драматический театр со всем грузом накопленных ими театрально-эстетических воззрений, навыков и предрассудков, {357} подчас весьма далеких от партийной установки его созидателей. Все они получили широкую возможность применить в театре свои дарования и реализовать свои творческие замыслы, проверяя их на совершенно новой по своему социальному составу аудитории, — и все они тянули театр в свою сторону, по-своему истолковывали его установку, вкладывали в него различное социально-идеологическое содержание.

Так как Большой Драматический театр хотел быть настоящим художественно-творческим организмом, то он стремился создать единый театральный коллектив, в котором каждому члену пришлось поступиться некоторыми своими субъективными склонностями, связав их с наметившейся общей линией театра. Несогласные с этой линией раньше или позже вынуждены были расстаться с театром, как бы значительна ни была сама по себе их художественная индивидуальность. Так постепенно отошли от БДТ многие из поименованных лиц, являвшихся в первое время его «столпами».

### 3

БДТ объявил себя театром героической трагедии, романтической драмы и высокой комедии и составил свой репертуар из пьес Шекспира, Шиллера, Гюго, Мольера и Гольдони, к которым были присоединены в сравнительно небольшом количестве пьесы некоторых современных драматургов, эпигонов романтизма (Иернефельдта, Сема Бенелли, Метерлинка, Мережковского, Марии Левберг), поставленные театром в том же стиле и теми же методами, что и классические пьесы.

Всего за первые три года своего существования (1919 – 1921) БДТ поставил шестнадцать спектаклей, из коих одиннадцать принадлежали классикам мировой драматургии и только пять — современным авторам. В 1922 и 1923 годах линия репертуара БДТ, ориентировавшегося до того исключительно на классику, начинает меняться. За эти два года театр ставит только две подлинно классические пьесы («Юлий Цезарь» Шекспира и «Близнецы» Плавта), отводя свои остальные постановки либо, так сказать, «полуклассическим» пьесам Мопассана («Мюзотта»), Мельяка и Галеви («Грелка»), Ибсена («Северные богатыри»), либо пьесам новейших авторов, западных (Сем Бенелли, Кайзер, Шоу) и русских («Земля» Брюсова). В последующие годы, с переходом на современную тематику, БДТ почти перестает ставить классиков; с 1 января 1924 года по сей день им поставлено всего три классические пьесы — «Женитьба Фигаро», «Фальстаф» и «Доходное место», из коих две первые очень недолго удержались в его репертуаре.

{358} Таким образом, БДТ проводил последовательную установку на классический репертуар только в эпоху военного коммунизма. Зато в эти тяжелые и героические годы он являлся едва ли не единственным во всем Советском Союзе театром, ориентировавшим всю свою работу на освоение классического наследия. В плане постановки этой проблемы он играл ведущую роль во всей стране, не исключая и Москвы. По примеру БДТ другие театры, старые и новые, вводили в свой репертуар классические пьесы, являвшиеся единственным способом изживания дореволюционного мещанского репертуара. В этой борьбе с репертуарными пережитками царской России, а также с репертуарной макулатурой, хлынувшей на театральные подмостки в 1917 и 1918 годы, заключается одна из заслуг БДТ этого периода, и заслуга немаловажная, если учесть того нового массового зрителя, который заполнял в те годы зрительные залы всех ленинградских и московских театров.

Но классический репертуар БДТ был не только противоядием пошлому мещанскому репертуару. Он имел сам по себе большое культурно-просветительное значение для нового зрителя. Одиннадцать классических постановок за три года, в том числе семь постановок шекспировских пьес, — это такая идейная нагрузка, на какую не отваживался ни до ни после БДТ ни один театр. И каждая из этих постановок прошла по нескольку десятков раз при переполненном зрительном зале.

Если добавить, что репертуар этот шел в первую очередь для массового зрителя и был ему необходим в интересах не только эстетических, но и культурно-просветительных, — мы получим то, чего добивался от БДТ Наркомпрос. Спектакли этого первого театра классического репертуара являлись своего рода параллелью к матрицам дореволюционных изданий классиков, размножаемых в эти годы Литературно-издательским комитетом Наркомпроса в колоссальных тиражах, в первое время даже без всяких редакционных изменений и комментариев, с единственной целью как можно скорее и обильнее удовлетворить громадный спрос на классиков, возникший у широчайших масс. Не осознав до конца именно этой стороны вопроса о классическом репертуаре БДТ в эпоху военного коммунизма, никогда не понять огромную роль, сыгранную этим театром в первые годы революции.

Но и этого мало. Спектакли БДТ способствовали не только вытеснению и ликвидации мещанского репертуара, они служили не только удовлетворению эстетических и культурных потребностей широких масс. Они имели, кроме того, своеобразное агитационное значение, ибо «ставили себе {359} задачу поддержать и укрепить героизм питерских пролетариев, боровшихся на бесконечных фронтах за существование республики Советов»[[249]](#footnote-250). Эта задача формулировалась тогдашним руководством БДТ в лозунге: «Героическому народу — героическое зрелище». «В наше время, — писал один из основателей БДТ А. М. Горький, — необходим театр героический, театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм, поэтически раскрашивал бы человека… Необходимо показать… человека-героя, рыцарски самоотверженного, страстно влюбленного в свою идею, — какова бы она ни была, — человека честного деяния, великого подвига. Коллектив будет мертвым, бездушным телом, если он не создаст из плоти своей новую личность, которая приближалась бы к идеалу ценного, доброго, сильного, бесстрашного человека»[[250]](#footnote-251).

Эта задача и была выполнена БДТ на материале классической и романтической драмы. Мощные образы Шекспира, пламенные речи шиллеровских героев, блестящая, публицистически заостренная риторика Гюго, здоровый, жизнерадостный, подлинно демократический смех Мольера и Гольдони, — все это, по существу, служило целям пропаганды революционно-демократических идеалов. Культ свободы, прославление товарищества, Дружбы и самопожертвования, обличение самоуправства, тирании, национального и социального гнета, демонстрация героизма самых разнообразных видов и оттенков — все это находило живой отклик у пролетарской аудитории, впервые соприкасавшейся с величайшими драматургами прошлого, которые, несмотря на отсутствие попыток социального заострения тем и образов, звучали со сцены БДТ весьма свежо и современно.

Классические спектакли БДТ пользовались у массового зрителя громадным успехом. Этот успех засвидетельствован не только в отзывах о них профессиональных теакритиков, но и в многочисленных откликах самой зрительской массы, подчас находивших отражение на страницах современных газет и журналов. Не подлежит сомнению, что в спектаклях БДТ широкого зрителя привлекало прежде всего содержание представляемых пьес, — такое большое, значительное и волнующее, какого не давали спектакли других ленинградских театров (если оставить в стороне спорадические попытки постановки новых советских пьес, например «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского). В этом смысле был прав А. Блок, {360} называя БДТ «театром авторов по преимуществу»[[251]](#footnote-252) и объясняя его успех «прежде всего тем репертуаром, которого мы старались держаться»[[252]](#footnote-253). Именно содержание классической драматургии интересовало массового зрителя и доходило в спектаклях БДТ так, как не доходило никогда в дореволюционном театре. В том сосредоточенном внимании, с каким пролетариат воспринимал классические произведения, он проявлял себя как подлинный наследник великих классических философов и поэтов.

Но, отводя первое место в успехе БДТ его репертуару, самому содержанию представляемых им пьес, нельзя недооценивать также работу всего коллектива театра, направленную на раскрытие этого содержания, на донесение его до зрителя в максимально воздействующей, эмоционально насыщенной форме. Здесь следует сказать об исключительной налаженности театрального аппарата БДТ, о творческой дисциплине работников театра, о редкостном увлечении их своей работой, придававшем этой работе некий молодой напор и бодрый, мажорный тон. Нельзя не упомянуть также о том исключительно богатом «приданом», которое, в тяжелые годы разрухи Советская власть и, в частности, Петроградский Совет предоставили молодому театру. «Первенец коммунальных театров Петрограда был так щедро обеспечен холстом и прочими материалами, что смог в течение ряда лет создавать для каждой своей новой постановки богатое и монументальное живописное оформление»[[253]](#footnote-254).

Исключительное внимание обращалось в БДТ на изготовление красочных, многопланных живописных декораций, придававших постановкам театра необычайно пышный, импозантный характер, чему способствовало также широкое использование световых эффектов, музыки, танцев и массовых сцен. Декоративное оснащение спектаклей БДТ находилось в руках лучших художников из группы «Мир искусства»: А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, В. А. Щуко, А. А. Радакова, О. К. Аллегри, Н. А. Бенуа (младшего). В этом оформлении была созерцательность, ретроспективизм, любование стариной, но в нем не было дешевой роскоши и аляповатости, неразрывно связанных до того с самым понятием «обстановочного», зрелищного спектакля.

Эта забота об оформлении спектаклей, об изготовлении новых и пышных декораций обусловили то, что БДТ явился {361} не только «театром автора», но и «театром художника-живописца», как назвал его в одной своей статье А. А. Гвоздев, заявивший: «Определить место БДТ в кругу новейших театральных течений — значит указать на ту роль, которую играл в этом театре художник-декоратор»[[254]](#footnote-255).

Не подлежит сомнению, что декоративная пышность спектаклей БДТ сыграла немалую роль в его успехе у массового зрителя. «Потому мне так нравится ваш театр, что он красивше всех», — писал какой-то зритель исполнителям первого спектакля БДТ — «Дон Карлоса». Сообщая об этом письме, Г. Ромм прибавляет, что «письмо было написано на порыжевшем клочке бумаги, почерк изобличал в авторе человека, рука которого привыкла более к молоту, чем к перу, о культурном уровне свидетельствовала орфография письма»[[255]](#footnote-256). Итак, мы имеем здесь один из многочисленных откликов рабочего зрителя на классические спектакли БДТ этой эпохи. И этот отклик свидетельствует о том, что до массового зрителя доходило не только содержание, но и форма классических спектаклей БДТ и что эта «красивая» форма сыграла важную роль в доведении до зрителя их значительного содержания.

Так определялось стремление Большого Драматического театра не только к репертуару «героической драмы и высокой комедии», но и к постановочному стилю «большого спектакля». Это тяготение к «большой драме» на долгие годы оказалось решающим для художественных путей театра.

Эту формулу «большого, праздничного спектакля» подчеркивал и А. Блок, говоря: «Я думаю, между прочим, что большая часть публики приходит к нам, чтобы скрасить ежедневную жизнь, чтобы присутствовать на празднике. Мы же поддерживаем чувство этого праздника представлением высокой драмы, романтической драмы в широком смысле. Публику влечет кроме игры отдельных исполнителей красота ярких костюмов, широта жестов, общая повышенность тона, занимательность фабулы — вообще все необычное, непохожее на ежедневную жизнь».

И далее, развивая свою мысль о романтизме как искомом стиле БДТ, поэт дает следующие конкретно-театральные указания труппе БДТ: «Романтический театр служит тому удесятеренному чувству жизни, которое характеризует романтизм вообще. Следовательно, здесь нужны жесты наиболее выразительные, наиболее широкие, наиболее говорящие {362} массе; здесь нужно учиться проникновению во все эпохи… далее, здесь нужна особая читка, особый повышенный тон, однако не порывающий с реализмом, так как истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля, составляет самое сердце романтизма; потому эта повышенная читка не должна превращаться в холодную и бездушную декламацию… Наконец, здесь нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя надо держать крепко и высоко»[[256]](#footnote-257).

Мы привели эту длинную цитату потому, что она раскрывает нам художественную платформу театра, как она намечалась его руководством, — художественную платформу «большой, приподнятой драмы». Блок вносит вместе с тем несомненную ясность в чересчур общее и всеобъемлющее понимание БДТ как театра классического репертуара, определяя его как театр по существу романтический, который и представляется ему театром, наиболее отвечающим потребностям массового зрителя. Эта точка зрения разделялась всеми создателями БДТ. Выше мы уже приводили слова А. М. Горького о необходимости театра, который «возрождал бы романтизм, поэтически раскрашивал бы человека». И на той же позиции стоял и А. В. Луначарский, неоднократно пропагандировавший возрождение на советской сцене принципов романтического театра. «Театр эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия, театр, упирающийся одним концом в титанический пафос, другим — в бесшабашную буффонаду, являясь единственно возможной плоскостью истинно народного театра, — есть вместе с тем и наивысшая форма театра как такового»[[257]](#footnote-258), — писал Луначарский, приветствуя создание в Москве специально романтического театра В. М. Бебутова «Романеск».

Таким образом сужение формулы «БДТ — театр классики» до формулы «БДТ — театр романтический» было обусловлено далеко не одним личным пристрастием Блока, этого «последнего романтика», к романтическому театру «в широком смысле»; оно опиралось на суждения весьма авторитетных товарищей из Наркомпроса, которые пропагандировали романтическую драму и мелодраму. Этой последней в эпоху военного коммунизма определенно посчастливилось. О ней писали многочисленные статьи, читали доклады, включали старые мелодрамы в списки рекомендованных пьес, переиздавали {363} их в серии издаваемых ТЕО Наркомпроса памятников мирового репертуара, объявляли конкурсы на создание советских мелодрам. Не удивительно, что и в репертуарных планах БДТ, при всей его установке на «высокую драму», на «служение искусству театра большого стиля», без мелодрамы дело не обошлось. «Пройдя Шекспира, Шиллера и Гюго, — говорил Блок в своей речи актерам БДТ 19 мая 1919 года, — мы хотим закончить мелодрамой, которая родилась из романтической драмы. Избирая одну из классических мелодрам, мы думаем устроить некий театральный праздник; здесь нужны не те павильоны, в которых в последнее время привыкли представлять мелодраму; необходима пышная постановка, настоящая старинная музыка, особая легкость переходов от слез к смеху, — все, что так любезно театру». И далее: «Надо сыграть ее так, чтобы публика заплакала прекрасными очищающими слезами, теми слезами, которыми “цивилизованные люди” давно разучились плакать»[[258]](#footnote-259).

То, что намечавшаяся к постановке старинная буржуазная мелодрама Деннери «Материнское благословение» (в вольном переводе Н. А. Некрасова) так и не увидела свет на сцене БДТ, объясняется скорее всего случайностью. Но не случайно то, что, начав с Шекспира, «без которого, — по словам Блока, — не имеет права обойтись до сих пор ми один театр с большим заданием», руководство БДТ переходило через «высокий романтизм» Шиллера и Гюго к бульварной мелодраме Деннери. Ведь БДТ стремился «поэтически раскрашивать человека», а где же было найти большего мастера по части такого «раскрашивания», чем прославленный автор «Двух сироток»!

Итак, установка на романтическую драму не только сужала понимание руководством БДТ классического наследия, но подчас заставляла театр вообще покидать почву классики для постановки второсортных пьес вроде «Дантона» или «Разрушителя Иерусалима». Эту последнюю пьесу, принадлежащую перу финского драматурга Давида Иернефельдта, А. Блок, вступивший в театр уже после ее постановки, открыто называл в присутствии всей труппы БДТ «плохой пьесой»[[259]](#footnote-260), а критика, констатируя микроскопичность ее содержания, которого в ней «не больше, чем в оперном либретто», указывала театру, что «в погоне за зрелищем нельзя все же упускать из виду содержания»[[260]](#footnote-261). Оставляя в стороне вопрос, действительно ли в пьесе Иернефельдта не было {364} никакого содержания или, быть может, напротив, содержание в ней было, но содержание пацифистское, непротивленческое[[261]](#footnote-262), приходится, во всяком случае, признать постановку этой пьесы «прорывом» классического фронта БДТ.

То же в значительной мере может быть отнесено и к пьесе Марии Левберг «Дантон», первой современной русской (чтобы не сказать «советской»!) пьесе, поставленной на сцене БДТ, в которой французская революция представала в достаточно плоском, наивном освещении. Эта полудилетантская пьеса занимала свое место в репертуаре БДТ рядом с гораздо более художественной, но также не очень глубокой драмой из эпохи итальянского Возрождения — «Рваный плащ» Сема Бенелли, изображающей столкновение группы уличных, демократических поэтов, последователей Данте, с ничтожными и бездарными «учеными» поэтами-петраркистами.

Все эти пьесы представляли художественно неравноценные образцы эпигонского мелкобуржуазного романтизма XX века. Они явились как бы оборотной стороной того тяготения театра к «большому приподнятому спектаклю», которое помешало ему на этот раз разглядеть за «красивыми словами» и «красивыми чувствами» всех этих поверхностно-романтических пьес их идейную и художественную скудость.

Сценическая постановка только подчеркивала эту внешнюю «красивость». Так, в «Разрушителе Иерусалима» упор делался на внешнюю экзотику Древнего Рима, причем драма романтически неудовлетворенного и раздвоенного императора Тита (по-разному трактованного двумя исполнителями этой роли — Монаховым и Юрьевым) отступала на второй план перед таким эффектным дивертисментом, как вакханалия в третьем акте. Сходная, хотя и более тонко поданная мхатовским режиссером Р. В. Болеславским, экзотика кипучей, красочной, шумливой итальянской улицы эпохи Возрождения доминировала и в постановке «Рваного плаща». И, наконец, чисто внешне, тоже в «экзотическом» плане, подавалась французская революция в «Дантоне», где бунтующие против войны и усмиряемые пламенным красноречием Дантона парижские торговки изображались чистенькими гражданочками с корзинками в руках, напоминавшими современному критику опереточный хор из «Дочери мадам Анго»[[262]](#footnote-263).

Таким образом, партийная установка на критическое освоение классического наследия, положенная в основу Большого Драматического театра, была несколько односторонне {365} истолкована некоторыми руководящими работниками театра в смысле освоения преимущественно романтического репертуара. Так на основе лозунга «большого праздничного спектакля» создалось противоречие между первоначальной теоретической программой БДТ и его художественной практикой, и противоречие это в дальнейшем углублялось и обострялось еще различным и противоречивым содержанием, вкладывавшимся в романтическую установку театра представителями разных художественно-идеологических течений, объединенных и боровшихся в стенах театра.

### 4

Обратимся теперь к рассмотрению противоречий художественной практики Большого Драматического театра. В первую очередь нам необходимо конкретизировать вопрос о причинах сужения в БДТ классического наследия до наследия преимущественно романтического театра. Весьма любопытное объяснение этому дает комиссар Отдела театров и зрелищ М. Ф. Андреева, явившаяся, как указывалось выше, основательницей Большого Драматического театра и фактической его руководительницей в годы 1919 – 1921.

«С наступлением и развитием революции, — говорит М. Ф. Андреева, — я стала думать, что наши мечты о создании театра классической трагедии, высокой комедии и романтической драмы в скором времени станут реальностью… Я прошу только отметить, что идейная сторона нашего театра ни в коем случае не примыкала к культу исключительно классической трагедии, что ставил своей целью Юрьев. Классическая трагедия, — эта трагедия рока, судьбы, тяготеющей не только над людьми, но и над богами, — она была годна для революционного настроения народа лишь постольку, поскольку отучала его от пошлости. Но эта же трагедия учением о страшной судьбе, с которой нельзя было бороться, парализовала силы пробуждающегося народа, в корне подрезала все его порывы ввысь, поселяя в душе недовольную мысль: зачем бороться, куда-то стремиться, если все равно в один прекрасный день борьба закончится гибелью борцов?.. Поэтому мы и решили будущий наш театр отдать прежде всего “романтической драме”, где человек борется как с подобными ему людьми, так и с собственными страстями и если гибнет, то не по воле слепого рока, а по собственной вине»[[263]](#footnote-264).

Из приведенных слов М. Ф. Андреевой становится ясно, почему БДТ не включил в свой репертуар ни античную трагедию, {366} ни трагедию Кальдерона или «Орлеанскую деву» Шиллера, ни даже романтическую «драму судьбы», вроде «Праматери» Грильпарцера, так превосходно в свое время переведенной А. Блоком.

Но в то же время в словах М. Ф. Андреевой бросается в глаза чрезвычайно расширенное понимание «романтической драмы», под определение которой в равной мере могли подойти пьесы и Шекспира, и Шиллера, что и имело место в практике Большого Драматического театра. Необходимо, однако, сразу же сделать оговорку, что в понимании Шекспира БДТ весьма решительно стал на точку зрения романтиков, видевших в Шекспире своего духовного предка. Иначе говоря, Шекспир в БДТ, с самого основания театра и до конца эпохи военного коммунизма, воспринимался в романтическом аспекте, какой придал ему в свое время Гете и который стирал границы между ним и Шиллером. Такая романтизация или «шиллеризация» Шекспира, этого величайшего реалиста мировой драматургии, чрезвычайно характерна для работы БДТ над освоением культурного наследия.

Действительно, ни в одном из многочисленных высказываний руководителей БДТ и его основных работников о творческих путях театра в первые годы революции не делается попытки провести какую-либо грань между Шекспиром и Шиллером. Напротив, все эти высказывания объединяли обоих столь разнородных драматургов на платформе романтизма, хотя и различно понимаемого разными работниками театра.

Особенно характерны в этом отношении высказывания А. Блока, этого ярого приверженца и апологета романтизма, который понимался им как «жадное стремление жить удесятеренной жизнью», как «дух, который струится под всякой застывающей формой и, в конце концов, взрывает ее», как «восстание против материализма и позитивизма, какие бы с виду стремительные формы ни принимали они, — одним словом, как “условное обозначение шестого чувства”»[[264]](#footnote-265). Таким образом, для Блока романтизм представляет художественное выражение периодически возрождающихся в истории человечества спиритуалистических, мистических и идеалистических тенденций, а так как, по Блоку, всякий великий художник непременно должен являться идеалистом (ибо материализм кажется ему учением плоским и вульгарным), то Блок относит к числу романтиков-идеалистов и Шекспира и Сервантеса, то есть художников насквозь материалистических по своему методу.

{367} Но подход к Шекспиру как романтику недостаточно было декларировать чисто теоретически. Его нужно было конкретизировать по отношению к отдельным пьесам этого автора, принятым к постановке в БДТ. Блок этим и занимается, давая последовательно-идеалистическую переоценку шекспировских пьес, над которыми работали актеры БДТ.

Наиболее развернута им такая переоценка по отношению к «Отелло». Считая эту трагедию «совершеннейшим из творений Шекспира», которое «устареет в те времена, когда изменимся мы, когда мы улетим от солнца, когда мы начнем замерзать», Блок видит главное достоинство ее в том, что «этот старый Шекспир не только подражает жизни, не только воспроизводит действительность, но как-то преображает жизнь, показывает, что она — черная, бессмысленная, проклятая — проникнута каким-то тайным смыслом». Вскрыть этот «тайный смысл» трагедии Шекспира, показать, что троица Отелло, Яго и Дездемона есть «вечная троица, непреходящее, неизбывное», — значит найти к этой пьесе подход не натуралистический, а романтический, — единственный подход, могущий, с его точки зрения, оправдать постановку «Отелло» в 1919 году. Именно такой подход и предлагает Блок труппе БДТ, раскрывая в совершенно реальных взаимоотношениях персонажей Шекспира, в каждом поступке героев трагедии «тайный смысл».

Оказывается, что Отелло полюбил Дездемону потому, что «в Дездемоне Отелло нашел душу свою, впервые обрел собственную душу, а с нею гармонию, строй, порядок, без которых он — потерянный, несчастный человек». «Встреча их была предопределена высшей силой». Дездемона «сразу снизошла до него и осенила его духом святым». «Не добродетель, не чистота, не девичья прелесть Дездемоны отличают ее от окружающих; ее отличает прежде всего то необыкновенное сияние, которым она озарила и своего жениха».

Дездемона, по Блоку, есть поэтому «сама добродетель», «несказанная сущность, которая снизошла на мавра», «гармония», «душа, которая не может не спасать хаоса» и которая полюбила Отелло «не по своей воле». Одним словом, отношения Отелло и Дездемоны — это «мистерия», которая превращается в трагедию вследствие участия Яго.

В толковании образа Яго Блок остается верен всему своему религиозно-мистическому замыслу. Какова основная причина злых козней Яго? Ну, разумеется, это не только зависть, не только подозрения обманутого мужа, не только месть, не только злоба неудачника. Ищите глубже: «Яго не может действовать иначе, чем он действует, потому что не своей волей действует он». Его план — «действительно адский», «не в переносном смысле руководят действиями Яго {368} темные силы». Итак, Яго — агент дьявола, а «дьявол не может не будить хаоса». Яго — «не простой мерзавец», он «дорогой мерзавец», «честный Яго», потому что «честно служит он черту, честно отдает ему всю силу своего недюжинного ума и таланта». Исполнителям ролей Отелло и Яго Блок давал задание сделать их «непохожими на обыкновенных рядовых людей», которые их окружают; оба они должны светиться, но только Отелло должен светиться «изнутри каким-то необычным светом, а Яго — изнутри иным темным огнем». Такой же неземной фигурой, воплощенным символом должна быть и Дездемона. Все остальные персонажи пьесы — обыкновенные люди, «обыватели», которых «не окружает никакое сияние». Таков «тайный смысл» трагедии Шекспира, вскрыть который предлагал Блок труппе БДТ с целью «достигнуть того очищения, того катарсиса, который требуется от трагедии»[[265]](#footnote-266).

Блоку нравилась наивная фантастика Шекспира, его суеверия, даже его кровавые сцены. Е. И. Замятин, работавший вместе с Блоком над текстом «Короля Лира», рассказывает, что, когда на одной из последних ночных репетиций этой трагедии было решено выбросить сцену с вырыванием глаз у Глостера, Блок возражал. «Наше время, — говорил он — тот же самый XVI век… Мы отлично можем смотреть самые жестокие вещи…»[[266]](#footnote-267).

Блока привлекали в Шекспире пессимистические ноты, звучавшие в ряде его трагедий и в особенности в «Короле Лире». В своей речи к актерам БДТ перед постановкой этой трагедии[[267]](#footnote-268) Блок обращал их внимание на то, «как сухо и горько в сердцах у всех действующих лиц» этой мрачной пьесы. Именно в этой горечи и заключается, по мнению Блока, великое очистительное действие «Короля Лира». «Пусть зритель увидит отчетливо все беспощадное, жестокое, сухое, горькое и пошлое, что есть в трагедии, что есть и в жизни», — восклицал Блок, призывая актеров «передать эту особенную сухость и скудость в речах и поведении действующих лиц, эту единственную в своем роде опаленность их крыльев». Строго реалистическая, при всей ее запутанной фабуле, трагедия о «Короле Лире» транспонируется Блоком все в тот же идеалистический план, насыщенный чисто романтическим «томлением» по иному, лучшему миру.

{369} Таковы были романтические одежды, в которые облекал Шекспира Блок, выступая его истолкователем перед актерами БДТ в период начала их работы над той или иной пьесой. И так как Блок являлся одним из идеологов БДТ и вместе с тем его «совестью» (как любили говаривать в театре), так как он пользовался в БДТ исключительным авторитетом, — его установки не могли не оказывать некоторого влияния на практику театра, на подход актеров БДТ к истолкованию шекспировских пьес.

Но если бы БДТ полностью усвоил мистико-религиозные установки Блока на Шекспира, невозможно было бы говорить, как мы говорили выше, о его безусловно прогрессивной роли в эпоху военного коммунизма. На самом же деле, как ни велик был авторитет Блока в БДТ, как ни неустойчивы в идеологическом отношении были актерские кадры этого театра, все же театр не стал полностью на точку зрения поэта и сумел уберечься от того реакционно-мистического романтизма, который прививал ему Блок. И произошло это именно потому, что БДТ был советским театром, созданным для реализации партийной установки на освоение культурного наследия, и это помогло ему, несмотря на всю кипевшую в его стенах классово-идеологическую борьбу, остаться на тех позициях, которые были ему предуказаны его партийным и советским руководством, в частности в лице М. Ф. Андреевой.

Не став на платформу блоковского романтизма, БДТ положил в основу своей работы революционный романтизм Шиллера и Гюго, который переносился им также на интерпретацию пьес Шекспира. Именно Шиллера, не Шекспира, следует считать основным классическим драматургом БДТ, хотя шиллеровских пьес и было поставлено в три раза меньше, чем пьес Шекспира (две против семи).

### 5

Теперь, когда мы уяснили основные творческие установки БДТ в вопросах освоения классического наследия, когда мы раскрыли противоречия его художественно-идеологической практики, нам нужно иллюстрировать все сказанное конкретным анализом художественной продукции театра. При этом мы не можем давать описание и разбор всех классических спектаклей БДТ и сосредоточим внимание только на некоторых из них, наиболее примечательных.

Первое место среди таких спектаклей принадлежит, несомненно, «Дон Карлосу» Шиллера (режиссер А. Н. Лаврентьев, художник В. А. Щуко), которым БДТ впервые открыл свои двери советскому зрителю 15 февраля 1919 года. {370} Многое примечательно в этом спектакле, который А. В. Луначарский сразу же после премьеры признал «выдающимся», «заслуживающим внимания широких масс»[[268]](#footnote-269) и который сохранился в репертуаре театра до сегодняшнего дня. Его историческое значение заключается прежде всего в том, что он сразу определил лицо БДТ как театра по преимуществу шиллеровского стиля и что для этого романтического содержания театр нашел адекватную ему монументальную, празднично-живописную, пышно-театральную форму, которая определила затем постановочный стиль большинства классических спектаклей БДТ эпохи военного коммунизма.

Спектакль БДТ звучал бодро и мажорно, он смотрелся с захватывающим интересом, несмотря на свою непомерную длину (первое время, до сокращений, он шел около шести часов).

Многопланные и пышные кулисные декорации архитектора В. А. Щуко, впервые дебютировавшего в качестве театрального художника на большой сцене, не имели самодовлеющего эстетского характера, как некоторые более поздние работы «мирискусников» в БДТ. Они являлись только красочным фоном для большого трагического спектакля, подчеркивая его романтическую направленность и локализуя его в феодально-католической Испании XVI века.

В полной гармонии с художественным замыслом и оформлением спектакля находилось и его актерское исполнение. А. В. Луначарский отмечал в работе актеров «тщательность, какою редко балуют нас театры»; он говорил о «благоговейной игре актеров», превращающей спектакль в «настоящее действо»[[269]](#footnote-270). А другой критик, Е. Кузнецов, вспоминая полтора года спустя об этом спектакле, замечал, что «премьера “Дон Карлоса” только потому сразу же заложила основу Большого театра, что исполнение спектакля было пронизано спаянностью, однопланностью игры всех участвовавших, совершенно не знавших друг друга, актеров»[[270]](#footnote-271). Добиться если и не «однопланности», то по крайней мере согласованности их творческих усилий можно было только ценой большой и упорной режиссерской работы, которая находилась в опытных руках А. Н. Лаврентьева. Именно ему надо приписать то, что спектакль производил цельное впечатление, несмотря на противоположность актерских методов Юрьева и Монахова, {371} между которыми находился еще Максимов с его навыками декоративного любовника сентиментальных кинодрам.

В чем заключался режиссерский «секрет» этого спектакля? Он был чрезвычайно прост. Предоставить Юрьеву развернуть в декламационной роли маркиза Позы весь столь присущий ему «классический пуризм формы, облеченный в пышную тогу романтической патетики»[[271]](#footnote-272), закрыв глаза на то, что «Поза (новый, не “классический”) должен быть наполнен содержанием большим, чем его слова; сила убеждения разлита в нем; он и наивнее, и проще, и, может быть, даже менее красив и вместе общественнее»[[272]](#footnote-273), — как фантазировал об этой роли А. Блок. Предоставить Максимову, «сохраняя всю красивость движений и мимики», показать в несколько слащавой и сентиментальной роли Дон Карлоса свой «прекрасный голос и простую, задушевную, довольно горячую декламацию»[[273]](#footnote-274). Вообще — примириться с тем, что обе роли в исполнении обоих актеров-романтиков (впрочем, весьма разных, как мы уже показывали выше) неизбежно должны будут получиться несколько внешними, и построить спектакль в основном не на этих образах «юношей, проданных и замученных негодяями»[[274]](#footnote-275), а на роли короля Филиппа, порученной Монахову.

Итак, режиссерский секрет «Дон Карлоса» заключался главным образом в выдвижении на первый план образа короля Филиппа, этого антагониста Позы, этого злого тирана, холодного деспота, презирающего людей, но в то же время глубоко несчастного, одинокого человека, «раба своего королевского сана» (Блок). Именно этот образ, самый интересный и живой в пьесе, мог спасти спектакль при условии достаточно тонкой, проникновенной и — главное — правдивой его трактовки. Как раз такую трактовку и придал образу опереточный простак Монахов, впервые выступавший в высокой драме в одной из самых сложных ролей мирового трагедийного репертуара и обнаруживший в ней качества первоклассного трагического актера.

Критики, писавшие об этом спектакле, сознавались, что шли на него со «скверным любопытством, как опереточный Монахов справится с шиллеровской ролью»[[275]](#footnote-276). Это любопытство {372} было совершенно законным, так как даже у ставившего спектакль А. Н. Лаврентьева, по его собственному признанию, «закрадывались опасения: а не будет ли отзывать опереточным простаком от этого Филиппа, не обратится ли “Дон Карлос” в “Король веселится”», — опасения тем более законные, что «на репетициях поражала какая-то обыденность, простота, будничность в наметке роли у Н. Ф. Монахова, так отличающаяся от привычного представления о театральном монархе, в особенности о монархе шиллеровском, о короле Филиппе». Но эти опасения рассеялись уже на генеральной репетиции. Предоставим слово тому же А. Н. Лаврентьеву: «Вторая картина первого акта, выход короля Филиппа. С напряженнейшим вниманием А. А. Блок, М. Ф. Андреева, я, сидя в полутемном зале, следили за высокой фигурой прекрасно загримированного Монахова. Вот он идет, перешел черту портала, остановился, полный гнева и ревности. Нет, — это не простак, это трагическая фигура, пластически совершенная, монументальная и вместе с тем глубоко человечная. Вот он заговорил: “И суд жестокий будет беспримерен”. Просто, характерно, но с необычайной силой. Мы не могли удержаться и зааплодировали. Эти аплодисменты на репетиции были первые, которые услышал Монахов как трагический актер. Так он определил себя. То, что казалось простоватостью и будничностью, выросло в особую возвышенную простоту трагедии. Мы были спокойны за премьеру»[[276]](#footnote-277).

То, что Лаврентьев, Блок и Андреева переживали на закрытой генеральной «Дон Карлоса», пережили все зрители премьеры. «Я думаю, ни за одним артистом так бдительно не следили, придирчиво наблюдая каждый жест, каждое движение мускулов, каждую интонацию. Все злорадные ожидания не оправдались. Монахов взял крепкой хваткой раз навсегда знатоков и профанов, врагов и друзей»[[277]](#footnote-278). Так же пишет и Кугель: «Когда я смотрел его, то добрых полчаса мне пришлось употребить, чтобы побороть свое предубеждение. Но это был действительно король — действительно шиллеровский король, а не тот, который “веселится” в оперетке и столь очаровательно исполняется Монаховым»[[278]](#footnote-279). У Луначарского «все сомнения рассеялись при первых, можно сказать, словах, произнесенных Монаховым. Как это не событие! Мы, несомненно, имеем одним прекрасным трагическим актером больше. Я скажу откровенно, я не знаю, мог ли бы {373} я назвать три-четыре имени трагических актеров, которых я мог бы легко поставить рядом с Монаховым, каким он показался мне, по крайней мере, в этой роли»[[279]](#footnote-280).

Итак, Монахов победил. Но его победа заключалась не только в победе над самим собой, над своими долголетними навыками опереточного актера, над той легкостью и поверхностностью, которые неотъемлемо присущи всем образам этой «веселой сцены». Это была победа также над шиллеровский методом схематизации действительности, победа над шаблоном романтической игры, свойственной исполнителям других главных ролей «Дон Карлоса». Это было внедрение в «стихию» романтического спектакля элементов реализма большого плана, реализма монументального, восходящего, в конечном счете, к Шекспиру. И если Большому Драматическому театру эпохи военного коммунизма была свойственна шиллеризация шекспировских образов, то в творчестве Монахова, как оно впервые развернулось в «Дон Карлосе», была намечена тенденция к шекспиризации шиллеровского образа.

Его Филипп — конечно, тиран, насильник, деспот с головы до ног; тиранство у него «в кровяных шариках» (по собственному выражению Монахова); оно неотъемлемо присуще ему как самодержцу, всосавшему с молоком матери убеждение в божественности своего сана, в несокрушимости своей власти. По он не абстрактный тиран, не схема, не алгебраический знак монархического произвола и насилия. Он — живой человек, наделенный всем богатством индивидуальных черт, человеческих склонностей и слабостей. Он любит, ревнует, мучится подозрениями, страдает от своего одиночества и отчужденности, которую не может и не хочет преодолеть, потому что это значило бы сойти со своего пьедестала и перестать быть тем коронованным деспотом почти азиатского склада, каким он является в первую очередь. Монахов прекрасно подчеркивает это проклятие королевский власти, которое лежит на ее носителе — Филиппе, он рисует картину «того ужасного искажения человеческих отношений и всей жизни, какие обусловливаются властью»[[280]](#footnote-281).

Но эта идея доходит до зрителя именно потому, что она облечена в конкретную образную форму, что «общее» — королевская власть — показывается через «отдельное», через глубоко индивидуализованный и «очеловеченный» образ короля Филиппа. Эта индивидуализация осуществляется путем наделения образа Филиппа рядом внешних зрительных и пластических {374} деталей, незабываемых именно в своей «особенности». У монаховского Филиппа — сжатые губы, нависшие брови, глубоко запавшие глаза, глухой тяжелый голос, несгибающийся стан, придающий его фигуре отточенность мраморного изваяния, — все черты, пригодные для характеристики деспота «вообще». Но вот вы видите Филиппа не в тронном зале, а в тиши его кабинета, и это уже не статуя, не изваяние, а «ржавый, отсыревший в Эскуриале, подагрический, злобный старик», выражаясь словами одного критика. «Видите, он почесывает бороду, скашивает глаз, он даже улыбается, — это не отвлеченное пугало, а ужасный, жестокий, низкий, несчастный человек», — говорит М. Кузмин, правильно поясняя: «Это почесывание бороды, совершенно не нужное для типа тирана, необходимо и убедительно у живого Филиппа. Интересно, что жест, задуманный, может быть, как машинальный, механический, сделался показательным знаком жизненного, а не схематического построения роли»[[281]](#footnote-282).

И такую же индивидуализацию можно заметить и в голосе Филиппа. Он не только властный, тяжелый, глухой, но и хриповатый, скрипучий стариковский голос, приобретающий в моменты особого возбуждения или аффекта необычайную силу и металлическую резкость, которой трудно было ожидать от этого «подагрического старика». Так говорятся Монаховым знаменитые фразы: «И суд жестокий будет беспримерен», «Один лишь ужас усмиряет бунт», или в сцене с королевой: «Пусть тогда прольется кровь!» после произнесенной почти шепотом предыдущей фразы: «Но горе вам и мне тогда, Елизавета!»

Но все приемы снижения, очеловечивания Филиппа не приводили к подмене короля образом «обыкновенного человека». Если некоторые тенденции к такой мещанской простоте, обычности и были у Монахова, то в процессе коллективной работы над спектаклем они были им изжиты и подняты на высоту трагического стиля. В этом смысле несомненно положительную роль для Монахова сыграла работа совместно с актерами-«романтиками» Юрьевым и Максимовым. В процессе этой работы первоначальный контраст между «декламирующим» Юрьевым и ультраземным Монаховым был сглажен, и спектакль получил приблизительно единое звучание, не ликвидировавшее, однако, противоположности художественных методов этих актеров.

Постановка «Дон Карлоса» надолго определила стиль монументальных трагических спектаклей БДТ. С некоторым {375} однообразием они повторяли найденные художником В. А. Щуко в «Дон Карлосе» приемы оформления, эти «многопланные кулисные декорации при глубоко раскрытой сцене с большими живописными полотнами в качестве заспинника», с почти неизменным «живописным порталом стилизованного или условно театрального стиля»[[282]](#footnote-283). Равным образом удерживалась и манера несколько приподнятого в «романтическом» плане актерского исполнения, в которое Монахов вносил и далее струю реалистической характерности и психологической детализации, каковая в спектаклях, шедших с его участием, воздействовала на прочих исполнителей (особенно — из молодежи театра), снижая их романтический пафос и приближая их к действительности. В этом смысле Монахов сыграл в «романтическом» театре, каким хотел быть БДТ, безусловно прогрессивную роль, препятствуя своим личным творческим примером чрезмерному укреплению юрьевской и максимовской риторически-декламационной манеры, которая при иных условиях могла бы окончательно увести театр от реализма.

Но, хотя в творчестве Монахова с самых первых его опытов в новой для него области «высокой драмы» явственно проявились тенденции, приближавшие его больше к Шекспиру, чем к Шиллеру, хотя, играя в пьесах Шиллера («Дон Карлос» и «Разбойники»), он очень далеко отходил от «шиллеровской», схематически-декламационной манеры, — тем не менее эти реалистические тенденции не могли побороть общей романтической установки театра, свести его с пути «шиллеризации» Шекспира. И объясняется это помимо указанных выше причин также и тем, что все первые постановки шекспировских пьес в БДТ проходили при ближайшем участии Ю. М. Юрьева, который играл в них главные роли, а в одном спектакле («Макбет») выступил даже в качестве режиссера.

Постановка «Макбета» обнаружила, но признанию даже близких к театру лиц, отсутствие той монолитности, спаянности исполнителей, за которую так хвалили «Дон Карлоса». В спектакле не было общности тона, местами чувствовалась даже несыгранность, особенно в массовых сценах. Личность Макбета — Юрьева была выдвинута на первый план, все же остальные исполнители являлись не больше чем фоном для действий и речей главного героя.

В противоположность «Макбету» другие постановки шекспировских трагедий были отмечены огромной тщательностью и отделкой мельчайших деталей, что не мешало, однако, им быть порочными в смысле их творческого метода.

{376} Наиболее примечательна в этом смысле постановка «Отелло» (режиссер А. Н. Лаврентьев, художник В. А. Щуко). Ничто не свидетельствует о том, чтобы театру удалось найти здесь новый подход. Не пойдя, правда, за Блоком в его религиозно-мистическом истолковании пьесы, театр построил спектакль в рамках ее традиционного понимания, подернутого дымкой романтики.

Именно в таком плане, с подчеркиванием расовых, варварских черт Отелло, играл роль мавра Юрьев, изображавший радость Отелло при встрече с Дездемоной на Кипре чисто дикарским приседанием на корточки и похлопыванием себя по коленям. Дикарская стихия проявлялась также и во второй части роли, которую Юрьев вел на «монотонном, страшном и непрестанном крике»[[283]](#footnote-284).

Не было мистики и в образе Яго в исполнении Монахова. Стремясь уйти от схематизма, он играл Яго не схематичным злодеем, не Мефистофелем, а умным, обаятельным, веселым и очень красивым человеком, всеобщим любимцем, ядовитая злобная натура которого раскрывается только в ходе действия пьесы. Установке Блока на то, что конечной причиной козней Яго являются наветы дьявола, Монахов противопоставил вполне реальную мотивировку поступков Яго расовой ненавистью его к Отелло, явственную в свете отмеченного подчеркивания Юрьевым расовых черт Отелло; на этот основной стимул наслаивалась затем зависть Яго к доблестям ненавистного ему мавра.

В целом Монахов давал здесь, как и в других своих ролях, реалистический образ, накладывавший некоторый отпечаток на весь спектакль, который не добирался, однако, до сокровенной сущности трагедии Шекспира, что и было невозможно в силу буржуазной ограниченности мировоззрения работников БДТ, в том числе и самого Монахова на тогдашнем этапе его развития.

Если в «Отелло» можно было найти явственные нотки реализма хотя бы в отмеченной свежей трактовке образа Яго Монаховым, то «Король Лир» (режиссер А. Н. Лаврентьев, художник М. В. Добужинский) не поднялся выше чисто романтической, условно-театральной трактовки. Даже дружественная театру критика отмечает, что знаменитая сцена бури Юрьеву — Лиру не удалась, как не удалась и Максимову — Эдгару сцена притворного сумасшествия[[284]](#footnote-285). Весь спектакль строился на эмоционально-акцентированной декламации, а также на живописных декорациях, принадлежавших {377} кисти одного из старейших «мирискусников» М. В. Добужинского (им были сделаны еще декорации к «Дантону» и «Разбойникам»). Для Добужинского характерны были «выдержанные в подчеркнуто романтическом стиле, сложные по перспективному членению декорации»[[285]](#footnote-286). Оформление «Короля Лира» — пожалуй, наиболее значительная театрально-декоративная работа послереволюционного периода его деятельности. Ему удалось создать здесь для мрачной трагедии Шекспира весьма импозантный живописный фон, дающий яркое ощущение излюбленной романтиками готической «седой старины».

«Король Лир» завершает серию романтических спектаклей, начатую «Дон Карлосом». Это — последняя классическая постановка Большого Драматического театра, осуществленная А. Н. Лаврентьевым с участием Ю. М. Юрьева. После нее начинается серия спектаклей, поставленных А. Н. Бенуа, Н. В. Петровым и К. П. Хохловым. Стилевая линия БДТ ломается, и этот перелом связан главным образом с укреплением в театре режиссерского авторитета Александра Бенуа, выступающего одновременно в качестве постановщика и художника. Первому из классических спектаклей Бенуа — «Венецианскому купцу» — предшествовала, однако, его же постановка «Царевича Алексея» (премьера 25 марта 1920 г.). В спектакле этом (хотя и не являющемся «классическим») впервые проявились некоторые новые тенденции художественной практики Большого Драматического театра, получившие дальнейшее развитие в ряде его классических постановок.

«Царевич Алексей» примечателен прежде всего как одна из характернейших театрально-декоративных работ А. Н. Бенуа за все время его сценической деятельности и затем как одна из наиболее законченных актерских работ Монахова. Высокое художественное качество этого спектакля, единодушно констатированное всей критикой и явившееся причиной его длительного пребывания в репертуаре театра (прошел 62 раза), не может, конечно, искупить его идейно-политических недочетов. В основу спектакля положена автоинсценировка романа Мережковского «Петр и Алексей», пронизанная (как и роман) реакционно-мистической эсхатологической концепцией Христа и Антихриста. Несмотря на это, режиссер спектакля А. Н. Бенуа подошел к пьесе как к «трагедии реального типа» и объявил задачей спектакля — «ближе подойти к жизни»[[286]](#footnote-287).

{378} Результатом такого подхода было появление в спектакле совершенно невиданных дотоле в практике БДТ стилевых черт. «Чеховские тона», «мягкий голос», «мягкие манеры», сдержанная игра, «как будто артист все время повторяет актерскую поговорку: лучше недоиграть, чем переиграть», «чрезмерность пауз», приводящая к «чрезмерной замедленности темпа действия», — таковы некоторые особенности спектакля, отмеченные московской критикой, которая увидела в нем «подкрашенную смесь петербургских вкусов с манерами МХТ»[[287]](#footnote-288). Таких замечаний по поводу спектаклей БДТ до «Царевича Алексея» никогда не раздавалось, хотя отдельные постановки в этом театре и делались мхатовскими режиссерами (Сушкевичем, Болеславским). Общему снижению тона и замедлению темпа спектакля соответствовали и изменения в методе его живописного оформления. Вместо прежней ставки на помпезность, монументальность, грандиозность появляется своеобразный интимный импрессионизм. Критика отмечает в декорациях к «Царевичу Алексею» «какое-то острое чувство природы, воздуха и именно петербургского воздуха, петровского солнца, ветреного, не очень уютного в этих пейзажах за окнами», и видит «вкус и такт художника» в том, что «декорации даны просто как декорации, без обрамлений, занавесей, порталов, без притязаний на торжественный трагический спектакль»[[288]](#footnote-289).

Последние слова М. Кузмина особенно примечательны. «Притязания на торжественный трагический спектакль» были, как сказано, основным стилеобразующим моментом в первых спектаклях БДТ. С «Царевичем Алексеем» в художественную практику театра внедряется новый момент, отличный от его прежней романтической помпезности.

Под влиянием такого — принесенного Бенуа — созерцательного любования стариной и интимного психологизма должны были измениться и методы постановки в БДТ классики, в том числе и Шекспира. Первым шекспировским спектаклем нового стиля был «Венецианский купец». В основу своего истолкования этой сложной пьесы А. Н. Бенуа положил прославление аристократической культуры Возрождения, персонифицированной в образе щедрого, великодушного, бескорыстного Антонио, этого «царственного купца», не берущего процентов и исповедующего чисто аристократические воззрения. Этот рыцарь-купец сделан героем пьесы, ее центральным образом, смыкающимся с родственным ему образом идеальной женщины Возрождения, — аристократки Порции.

{379} Реализуемый ими идеал «космоса», стройной, радостной и осмысленной жизни, получает отражение и во всей окружающей их обстановке «царственной» Венеции, этой республики патрицианского купечества, воссозданной Бенуа с громадным чувством стиля и восторженным любованием прекрасным городом картин Беллини и Карпаччо. Декорации дневной и ночной Венеции, изображенной в различных аспектах и ракурсах, с прекрасно переданным влажным воздухом города каналов и лагун, озаренным то косыми лучами венецианского солнца, то молочным сиянием луны, восполнялись необычайными по богатству красочных оттенков и по изысканности покроя костюмами, подобных которым еще не видели подмостки БДТ. Все вместе сплеталось в радостный гимн исчезнувшей красоте, в ретроспективную мечту художника-эстета, влюбленного в культуру Возрождения.

На фоне этой радостной аристократической жизни трагическая фигура Шейлока «проходила, как мрачная туча, от которой пробегали то удивленные, то негодующие, то страдающие тени по прекрасному лицу Антонио»[[289]](#footnote-290). В противовес традиционным истолкованиям, выдвигавшим драму Шейлока на первое место в пьесе, Бенуа пытался отодвинуть ее на второй план, сделать эпизодом, только временно нарушающим красоту и гармонию мира Возрождения. Но не тут-то было! Как ни хороши были Антонио (Морозов), Порция (Комаровская), Бассанио (Максимов), — все они бледнели перед фигурой Шейлока, вылепленной Монаховым с мастерством большого художника.

Опять, как и в образах Филиппа и Яго, Монахов пошел не путем схематизации и упрощения образа венецианского еврея, не путем сведения его к одной бросающейся в глаза черте, а путем охвата образа Шейлока во всем богатстве и разнообразии слагающих его противоречивых черт.

Один критик, Виктор Окс, давший в 1922 году театральный портрет Монахова, характеризуя его достижения в роли Шейлока, указал на то, что из двух оставленных традиций толкований образа Шейлока — как «трагического носителя всего страдания еврейской расы, страдальца, пораженного в своем отцовском чувстве» (Поссарт, Росси, М. Дальский), и как «ростовщика, злого и мелкого, кровожадного зверя», движимого «ненавистью ко всему чужому» (Зонненталь, Правдин), — Монахов не остановился ни на одном, а создал своего Шейлока во всей сложности образа. Для него «червонцы не заслоняют дочь, но и не затушеваны; ненависть не самодовлеющая, а вырастает из страдания и страданием {380} очеловечена. И при этом перед нами не механическая смена отдельно выдвигаемых шейлоковских черт, не параллелизм характеристики, а химическое слияние этих черт, сложная, но проникнутая единством амальгама их. Страдалец и ненавистник, патриот и злодей, отец и ростовщик — все вместе, как неизбежное, как неотделимое друг от друга, а потому и глубоко правдивое содержание шейлоковской души»[[290]](#footnote-291).

Такое толкование роли Шейлока может быть признано стоящим на правильном пути. Подлинно конкретное и реалистическое, оно ведет к постижению присущего Шекспиру «вольного и широкого изображения характеров», по выражению Пушкина. Известно, что Пушкин как раз использовал образ Шейлока для уяснения своего тезиса о многокачественности шекспировских образов в противоположность однокачественности, односторонней типизации их у Мольера. «У Мольера, — писал Пушкин, — скупой скуп и только; у Шекспира — Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Пушкин гениально уловил «многосложность» характера Шейлока, его противоречивую субстанцию. Если подойти с меркой пушкинской формулы к монаховскому истолкованию Шейлока, мы заметим, что он сумел схватить большинство шейлоковских черт: его Шейлок действительно и скуп, и сметлив, и мстителен, и чадолюбив. Одна отмеченная Пушкиным черта Шейлока осталась нераскрытой Монаховым: его остроумие, его большой юмор. Монаховский Шейлок только мрачен, «насквозь трагичен». «Самая улыбка Шейлока похожа на гримасу»[[291]](#footnote-292).

В этом отсутствии юмора, в обрисовке Шейлока одними мрачными чертами, сказалась ограниченность монаховского истолковании образа. Находясь на правильном пути в своей творческой работе над образом, Монахов (отчасти выполняя задания Бенуа) не сумел все же охватить его со всех сторон. Получилось это потому, что Монахов боялся выявлением шейлоковского юмора ослабить трагизм этой угнетенной, затравленной вековыми гонениями на еврейскую нацию фигуры. Итак, просветительские, гуманные тенденции заставили Монахова несколько упростить образ Шейлока, ослабив в нем те стороны, которые могли бы заставить зрителя смеяться. Вот почему сложной проблемой являлась для Монахова также допустимость подчеркивания в Шейлоке специфически еврейских черт, в частности по линии произношения. После длительных экспериментов Монахов остановился на совсем легких еврейских оттенках интонаций, на некоторой {381} восточной певучести голоса Шейлока, отказавшись от грассирования и тому подобных речевых приемов, неизбежно воздействующих на зрителя в комическом плане.

В целом постановка «Венецианского купца» отмечена безусловной двойственностью и противоречивостью. Любование красотой Венеции и ее аристократической культурой вступало в противоречие с трагическим истолкованием образа Шейлока Монаховым. Его Шейлок был не только мрачной тучей, извне находящей на безоблачное небо патрицианского быта, как этого хотелось Бенуа; он был не только хищником, но и жертвой аристократического общества, его национальных и религиозных предрассудков. И потому, независимо от субъективных намерений Монахова, соглашавшегося с Бенуа и мыслившего свою работу в плане его замысла, образ, созданный Монаховым, по существу разоблачал замысел Бенуа, стремившегося идеализировать патриция Антонио. Такова сила всякого подлинного реализма, не всегда ясная художникам, являющимся его носителями.

*1935*

## **{****382}** А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра

Двадцать лет тому назад, 10 апреля 1939 года, в Ленинграде скоропостижно скончался один из основоположников советского театроведения, крупнейший в стране знаток истории западноевропейского театра, профессор Алексей Александрович Гвоздев. Смерть вырвала его из наших рядов в период напряженной творческой работы. Всего за несколько часов до смерти А. А. Гвоздев подписал к печати свой последний капитальный труд — «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий». Отдавая корректуру в издательство, А. А. Гвоздев делился с редакционными работниками своими творческими планами на ближайшие годы. Он говорил о том, что мечтает написать две книги о величайших классиках мировой драматургии — Шекспире и Мольере: тогда он будет считать свою жизненную задачу выполненной. Смерть безжалостно разбила эти творческие планы: через несколько часов после того, как Гвоздев произнес эти слова, его не стало…

Гвоздев умер в возрасте пятидесяти двух лет. Из этой недолгой жизни он отдал изучению театра меньше половины; в сущности, настоящим театроведом Гвоздев стал уже в советское время, в 1920 году. Таким образом, театроведческая деятельность А. А. Гвоздева продолжалась около двадцати лет.

За этот сравнительно небольшой отрезок времени он сделал чрезвычайно много: он создал новую, не существовавшую в нашей стране научную дисциплину — историю западноевропейского театра. Создавая эту науку, Гвоздев стремился поставить ее на службу нашему советскому театру, старался сделать ее основой театральной критики. Он всегда утверждал, что историк театра должен быть театральным критиком и принимать участие в строительстве социалистической театральной {383} культуры. Сам он подавал в этом пример своим ученикам и товарищам: в оставленном им обширном литературном наследии примерно около половины составляют газетные и журнальные статьи на животрепещущие вопросы театральной современности, в том числе рецензии на спектакли различных жанров (драма, опера, балет, оперетта, эстрада, цирк и т. д.). Он был театральным критиком — взыскательным, строгим, глубоко принципиальным и авторитетным. С его мнением считались даже театральные работники, стоявшие на совершенно иных творческих позициях. Объяснялось это тем, что в критике Гвоздева всегда слышался голос крупного ученого, большого знатока мировой театральной литературы.

Наиболее существенную и полноценную часть литературно-научного наследия А. А. Гвоздева составляют его труды по западноевропейскому театру (около двухсот названий), среди которых имеются и книги, и большие научные статьи, и более мелкие статьи в театральных журналах и газетах. Вопросов театра А. А. Гвоздев касался также в работах, посвященных другим видам искусства. О чем бы он ни писал в последние двадцать лет своей жизни, он оставался прежде всего театроведом и оценивал все явления искусства и культуры с театроведческой точки зрения.

Взятые вместе, работы Гвоздева по зарубежному театру и другим искусствам представляют собой явление исключительное в нашей искусствоведческой литературе. Ни в дореволюционное, ни в советское время ни один русский ученый не посвятил так много времени и труда изучению зарубежного театра. Правда, среди ученых-филологов конца XIX и начала XX века многие спорадически касались в своих исследованиях вопросов западноевропейского театра, и главным образом драматургии. Назовем имена таких выдающихся профессоров истории литературы, как Алексей Веселовский, Ю. А. Веселовский, Н. И. Стороженко, И. И. Иванов, П. О. Морозов, Ф. Д. Батюшков, Д. К. Петров, М. Н. Розанов, К. Ф. Тиандер. Однако у большинства названных ученых история театра не являлась предметом основных занятий, а историко-театральные темы возникали более или менее случайно в связи с изучением творчества драматургов. В сущности, эти исследователи занимались не историей театра, а историей драматической литературы, оставляя без внимания специфические проблемы сценического искусства. Гвоздев был одним из первых наших ученых, которые заинтересовались историей театра как такового. Результатом его обостренного внимания к специфике театра и явилось создание им в нашей стране исторического театроведения как новой отрасли искусствознания.

{384} Прежде чем прийти к изучению истории театра, Гвоздев получил солидную филологическую подготовку в Лейпцигском, Мюнхенском и Петербургском университетах. В германских университетах он изучал историю литературы, философию, эстетику и историю искусств. В Петербургском университете он занимался на романо-германском отделении историко-филологического факультета под руководством профессоров Ф. А. Брауна и Д. К. Петрова, ближайших учеников Александра Веселовского. Традиции школы Веселовского были еще живы в тогдашнем Петербургском университете. Они сказывались хотя бы в том, что предметом изучения являлись не частные филологические проблемы, не отдельные памятники культуры, а целые эпохи с различных точек зрения — общекультурной, литературной, фольклорной, лингвистической. Эти традиции школы А. Н. Веселовского оказали, несомненно, влияние на формирование научных взглядов А. А. Гвоздева. Он никогда не замыкался в рамках узкой специальности. Широта научных интересов, столь характерная для всей деятельности А. А. Гвоздева, проявилась у него уже на студенческой скамье. В отличие от большинства своих товарищей по университету, четко делившихся на романистов и германистов, Гвоздев, официально числясь германистом, занимался также романскими литературами: французской, итальянской, испанской. Он сделался настоящим «западником» в широком смысле слова и остался им до самой своей кончины.

Драматической литературой и театром Гвоздев увлекался уже в студенческие годы. Закончив Петербургский университет в 1913 году и будучи оставлен при нем для приготовления к профессорскому званию на кафедре германской филологии, Гвоздев параллельно с занятиями немецкой литературой изучал французскую и итальянскую драматургию. Особенно большое его внимание привлек старинный венецианский театр, и в частности драматургия Карло Гоцци. Уже в 1914 году он поместил в газете «Речь» отзыв о первой книге нового театрального журнала «Любовь к трем Апельсинам», в которой была напечатана переделка В. Мейерхольда, К. Вогака и В. Соловьева знаменитой театральной сказки Гоцци того же названия, превращенной в дивертисмент. Гвоздев упрекнул авторов дивертисмента в том, что они «вычеркнули из подлинника все места, поясняющие сатирический смысл карикатурных сцен и эпизодов сказки и тем самым беспощадно исказили произведение Гоцци»[[292]](#footnote-293). Он бросил обвинение театральным «традиционалистам» в формалистическом искажении произведения Гоцци, в выхолащивании его боевого сатирического {385} содержания. Авторы «дивертисмента» ответили Гвоздеву «открытым письмом», в котором они настаивали на своих формалистических установках[[293]](#footnote-294). Тогда Гвоздев написал статью «Общественная сатира Карло Гоцци»[[294]](#footnote-295), в которой он характеризовал Гоцци как ярчайшего представителя антипросветительской сатиры, выдвинутой «консервативной и аристократической Венецией». С этой статьи, написанной еще Гвоздевым — аспирантом Петербургского университета, началась его театроведческая работа. Началась она под знаком борьбы с лагерем театральных новаторов-формалистов за содержательное искусство, за раскрытие идейного смысла творчества великих драматургов прошедших веков.

Указанной статьей не ограничивались работы Гвоздева в области изучения театра Гоцци. Весной 1916 года он прочел в Неофилологическом обществе при Петроградском университете доклад «Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа», который шесть лет спустя был напечатан в единственном номере журнала «Зеленая Птичка» (1922)[[295]](#footnote-296). Этот доклад представлял собой совершенно самостоятельное исследование, посвященное вопросу об источниках театральных сказок Гоцци. Полемизируя с прочно установившейся в научной критике точкой зрения о «полной самобытности венецианского сказочника», А. А. Гвоздев поставил вопрос о традициях сказочного театра до Гоцци и пришел к выводу, что «сказочный театр, именно в той форме, какую развивал Гоцци, зародился гораздо раньше, на парижской ярмарке»; предшественником Гоцци оказался знаменитый французский драматург Лесаж, обработавший за тридцать лет до Гоцци те же сюжеты в форме комических опер, поставленных в парижском ярмарочном театре. Значение этой борьбы Гвоздева заключалось в том, что она делала первую попытку изучения итало-французских театральных взаимоотношений в XVIII веке, причем опиралась на тщательный стилистический анализ сопоставляемых явлений французского и итальянского театров.

Помимо Гоцци, Гвоздев занимался в том же 1916 году изучением творчества двух великих писателей, юбилей которых праздновался почти одновременно, — Сервантеса и Шекспира. Он заинтересовался драматургией Сервантеса, до тех пор мало привлекавшей к себе внимание русских исследователей. В статье «Сервантес и трагедия героизма»[[296]](#footnote-297) он дал {386} подробный анализ замечательной трагедии Сервантеса «Нумансия», рисующей героическую борьбу иберийского народа против римлян, завершившуюся голодной смертью всех обитателей осажденного римлянами города Нумансии. В этой забытой трагедии Гвоздева привлекла попытка великого испанского писателя «изобразить народ в роли главного действующего лица и единственного носителя трагической идеи». Так уже в 1916 году проявился интерес Гвоздева к проблеме массовой драмы, в центре которой ставится «не единичная сильная личность, а коллективная воля испанского народа».

Тогда же в связи с трехсотлетием со дня смерти Шекспира Гвоздев напечатал статью «Драматическое искусство Шекспира»[[297]](#footnote-298), в которой охарактеризовал Шекспира как великого гуманиста. Эта небольшая статья интересна как первая в ряду работ А. А. Гвоздева, посвященных творчеству Шекспира. Наконец, в том же году Гвоздев избрал темой своего первого специального курса в Петроградском университете творчество Мольера. Однако эта тема не нашла в то время отражения в печатных трудах Гвоздева; он обратился к ней лишь много лет спустя, в 1936 году.

В 1917 году Гвоздев получил должность профессора на основанном в это время историко-филологическом факультете Томского университета. Трехлетнее пребывание его в Томске посвящено главным образом преподаванию западноевропейской литературы и языков. Однако одновременно с преподавательской работой он продолжал изучение классиков западноевропейской драмы, в частности итальянской. Если в Петрограде Гвоздев много занимался драматургией Гоцци, то в Томске он начал исследование произведений его соперника — Гольдони. Из этих занятий драматургией Гольдони вышла интересная литературная работа Гвоздева — перевод одной из лучших венецианских народах комедий Гольдони «Le baruffe chiozotte», написанной на венецианском (точнее — кьоджинском) диалекте и потому необычайно трудной для передачи на ином языке. Гвоздев искусно преодолел все трудности перевода пьесы, которую долгое время считали совершенно непереводимой, и дал советскому читателю и зрителю одну из жемчужин народно-комического репертуара Западной Европы. Закончив перевод этой комедии в 1920 году, Гвоздев озаглавил его «Рыбаки (Споры и раздоры в Кьодже)». Он напечатал его шесть лет спустя, в 1926 году, после чего пьеса неоднократно ставилась во многих наших театрах[[298]](#footnote-299).

{387} Возвратившись в 1919 году из Томска в Петроград, Гвоздев был избран профессором по кафедре всеобщей литературы в Государственном педагогическом институте имени А. И. Герцена. Здесь он продолжал работу до самой своей смерти, читая в течение почти двадцати лет общий курс западноевропейской литературы и ведя семинарские занятия. Одновременно он начал работу в Российском институте истории искусств, основанном еще за несколько лет до революции (в 1912 г.) по личному почину и на частные средства графа В. П. Зубова, но после революции значительно расширенном и включившем в себя помимо изучения истории изобразительных искусств также изучение истории музыки, театра и литературы. Гвоздев еще в 1920 году живо заинтересовался Институтом истории искусств и стал его активным сотрудником. И вся научная деятельность Гвоздева в течение многих лет была связана с этим учреждением, несколько раз менявшим свое наименование[[299]](#footnote-300) и структуру, но при всех этих изменениях сохранившим свою исходную установку на изучение истории и теории различных видов искусств.

Вступление Гвоздева в число работников института совпало с организацией в его составе отдела истории словесных искусств. Гвоздев был избран ученым секретарем отдела в октябре 1920 года и состоял в этой должности около года. Одновременно он принял активное участие в работе живо интересовавшего его отдела истории театра, возглавлявшегося маститым профессором-испанистом Д. К. Петровым. В то время Институт истории искусств являлся не только исследовательским учреждением, но и учебным заведением. Включившись в его работу, Гвоздев начал читать курс «Введение в изучение сценического искусства XVII и XVIII веков» и вел просеминар по этому курсу.

Параллельно с педагогической работой он начал в отделе истории театра в 1920 – 1921 годах активную научно-исследовательскую работу. Познакомившись с новыми работами германских театроведов Макса Германа и Бруно Фёлькера, А. А. Гвоздев сделал научный доклад «Новые методологии истории театра (гравюра и театр)», в котором впервые познакомил ленинградских театроведов с принципом применения иконографического (главным образом гравюрного) материала для восстановления спектаклей минувших эпох. Материал, использованный Гвоздевым для этого доклада, прочитанного весной 1921 года, был им затем разработан в ряде статей: «Театральная гравюра и реконструкция старинного театра», «Ходовецкий и сцена» и «Германская наука о {388} театре». Первые две статьи были опубликованы в единственном номере журнала «Зеленая Птичка» (1922), третья статья была напечатана в журнале «Начала» (1922, № 2), а затем перепечатаны в сборнике статей А. А. Гвоздева «Из истории театра и драмы» (1923).

Увлекшись заманчивыми перспективами, открывающимися перед театроведом при изучении иконографического материала, Гвоздев объявил темой своей исследовательской работы в 1921 году «Собирание и изучение материалов по иконографии театра». Он начал читать лекции по истории театра с демонстрацией диапозитивов, которые до этого использовались только для иллюстрации лекций по истории изобразительных искусств. Вообще он всеми способами старался приблизить историю театра к истории изобразительных искусств, освободив ее от одностороннего подчинения истории литературы. Занятие театральной иконографией обусловило поворот научных интересов Гвоздева в сторону изучения тех разделов истории западноевропейского театра, которые больше всего отразились в документах иконографического порядка (в картинах, гравюрах, рисунках и т. д.). Отсюда — его длительный интерес к изучению истории оперно-балетного театра XVI – XVII веков, а также истории театрально-декорационного искусства.

Уже в 1922 году А. А. Гвоздев выступил в Институте истории искусств с докладом «Оперно-балетные постановки XVI – XVII веков во Франции по рисункам и гравюрам эпохи», который лег затем в основу работы на ту же тему, напечатанной в сборнике статей научных сотрудников театрального отдела ГИИИ «Очерки по истории европейского театра»[[300]](#footnote-301). В той же книге Гвоздев напечатал вторую статью — «Возникновение сцены и театрального здания нового времени»[[301]](#footnote-302), в которой дал первое на русском языке изложение процесса возникновения сцены-коробки и ярусного театра в Италии XVI – XVII веков. Значение обеих указанных статей А. А. Гвоздева для нашего театроведения заключалось в том, что, в отличие от более ранних работ по истории западноевропейского театра, касавшихся исключительно истории драматургии и оставлявших без внимания историю сцены и оформления спектакля, здесь освещался этот не изученный русскими театроведами участок. Чисто исследовательского момента в отмеченных работах было сравнительно немного. Гвоздев писал их на основе малоизвестных нашему читателю {389} иностранных трудов, которые он тем самым вводил в обращение среди театроведов. Главные из этих западноевропейских работ были перечислены им в коротеньком библиографическом списке, приложенном к «Очеркам по истории европейского театра». Это — работы К. Манциуса и Ж. Бапста по общей истории западного театра, книги М. Гаммицша по истории театральной архитектуры, Дж. Феррари — по истории театральной декорации, М. Бена — по истории театрального костюма, А. Прюньера — по старофранцузскому балету, Э. Чемберса и Г. Коэна — по средневековому театру и некоторые другие.

Приведенный список очень невелик и заключает только самые основные, написанные до 1923 года работы. Сейчас этот перечень покажется недостаточным для аспиранта, сдающего кандидатский минимум по истории западного театра, но в 1923 году и такой список был «откровением» для театроведов, знавших и изучавших историю театра только с литературной стороны.

Весной 1922 года Д. К. Петров отказался от обязанностей председателя театрального отдела, и они были возложены на А. А. Гвоздева. Возглавив организационно объединение ленинградских театроведов, Гвоздев начал сколачивать коллектив работников, занимающихся именно театром. Таких людей в Петрограде в то время было очень мало, и все они объединялись в стенах Института истории искусств. Пополнение кадров театроведов происходило отчасти за счет слушателей Высших курсов искусствоведения, основанных при Институте истории искусств в 1922 году. Гвоздев в течение многих лет возглавлял театральное отделение этих курсов, на которых он сам и его ближайшие сотрудники читали лекции и вели семинары по западноевропейскому и русскому театру.

Среди сотрудников Гвоздева было очень мало специалистов по западноевропейскому театру. Помимо пишущего эти строки, начавшего работу в Институте истории искусств в 1923 году, западным театром и ГИИИ занимались только В. Н. Соловьев, И. И. Соллертинский, К. Н. Державин, А. С. Булгаков. Это обстоятельство вынуждало Гвоздева работать за троих, занимаясь не театром какой-либо одной страны или эпохи, но едва ли не театром всех стран и эпох поочередно. Круг его научных интересов и занятий по истории западного театра поражает своей широтой и разнообразием. При этом Гвоздев любил устремлять свое внимание на малопопулярные, не изученные еще в нашей стране разделы истории западного театра. И по мере того как в возглавляемом им театральном отделе появлялись люди, могущие обеспечить изучение того или иного из разрабатываемых им разделов истории зарубежного театра, он систематически менял области {390} исследования. Так, если в начале своей научной деятельности А. А. Гвоздев занимался Мольером, то в дальнейшем он отошел от работы над этой темой, уступив ее сначала В. Н. Соловьеву, а затем С. С. Мокульскому. Точно так же он поступил по отношению к итальянскому театру XVIII века, изучение которого стало в 1923 году специальностью С. С. Мокульского, к испанскому театру периода так называемого «золотого века», которым занялся К. Н. Державин, к английскому театру времен Шекспира, работу над которым начал А. С. Булгаков. Даже история балета, особенно живо интересовавшая Гвоздева, перешла к И. И. Соллертинскому.

В 1926 году Гвоздев занялся изучением голландского театра XVI века, для чего проштудировал многочисленные работы по этому вопросу, вышедшие из-под пера голландских ученых. Ознакомление с их трудами Гвоздев восполнил изучением иконографического материала по истории голландского театра, находящегося в собраниях Эрмитажа. В апреле 1927 года А. А. Гвоздев выступил с докладом «Самодеятельный театр торговой буржуазии в Нидерландах XVI века», а четыре года спустя отвел голландскому театру большое место в ряду явлений, охваченных им в капитальной работе по истории средневекового театра — «Театр эпохи феодализма», составившей вместе с работой А. И. Пиотровского об античном театре книгу «История европейского театра», выпущенную в 1931 году издательством «Academia».

Огромное значение инициативы, проявленной Гвоздевым в этом вопросе, видно из того факта, что до появления его работы во всех русских книгах по средневековому театру материал голландского театра совершенно не принимался в расчет, хотя он имеет первостепенное значение для полного представления о сценической истории жанров моралите и фарса, для изучения истории городских празднеств и бюргерских театральных кружков XV – XVI веков. В книге Гвоздева театральная деятельность немецких мейстерзингеров и французских шутовских обществ впервые была сопоставлена с деятельностью «риторических камер» в Нидерландах и благодаря этому получила весьма значительный культурно-исторический контекст, так как Нидерланды являлись в XVI веке передовой страной Европы, раньше всех других осуществившей буржуазную революцию.

Названная работа Гвоздева «Театр эпохи феодализма» подвела итог его многолетним занятиям театром и празднествами средних веков. Не будучи медиевистом по своим исходным научным интересам, Гвоздев пришел к изучению средневековья от своих занятий сценическим искусством XVI – XVIII веков, заинтересовавшись проблемой становления европейского театра нового времени, в котором он усматривал {391} скрещение и борьбу систем придворного и народного театра[[302]](#footnote-303). Чтобы проследить корни этих борющихся систем, Гвоздев обратился к рассмотрению театра эпохи классического феодализма, к исследованию связей между театром и бытом различных сословий средневекового общества.

Изучение этого вопроса подвело Гвоздева к теме массовых средневековых празднеств — теме, актуальной с точки зрения советской культуры, в которой массовые празднества играли существенную роль. Не случайно поэтому свою первую работу о средневековом театре Гвоздев опубликовал в сборнике «Массовые празднества», изданном Комитетом социологического изучения искусств ГИИИ в 1926 году. Эта статья, озаглавленная «Массовые празднества на Западе (Опыт исторического обзора)», явилась как бы обширным предисловием к книге, посвященной изучению ленинградских празднеств 1919 – 1925 годов. В первой главе этой работы Гвоздев определил задачу всего сборника следующим образом: «… путем учета накопленного опыта определить те законы, на основании которых празднество может наиболее целесообразно развернуть самодеятельность масс и вылиться в наиболее яркие и впечатляющие формы»[[303]](#footnote-304). При этом он считал необходимым подкрепить изучение массовых празднеств СССР историческим освещением, «которое открыло бы роль, значение и многообразные формы массовых празднеств на протяжении многовековой истории как западных, так и восточных стран, ибо создавать новое можно, лишь учитывая опыт прошлого»[[304]](#footnote-305).

Гвоздев подробно характеризует в названной статье церковные процессии и площадные мистериальные спектакли средних веков, цеховые празднества в Нидерландах и в Нюрнберге, рыцарские игры и празднества придворно-аристократического общества, королевские въезды XI – XVI веков, дававшие повод к развертыванию разнообразных уличных зрелищ и представлений, и т. д.

Таким образом, все основные явления средневековой театральной культуры нашли себе место как звенья прослеживаемой А. А. Гвоздевым на протяжении ряда веков цепи массовых празднеств, организуемых различными сословиями средневекового общества. Такая постановка вопроса была новой. Это была попытка увязать изучение прошлого театра с актуальными проблемами советской театральной культуры. {392} В научном развитии Гвоздева данная работа ознаменовала значительный сдвиг по сравнению со свойственным ему ранее односторонним, формалистическим подходом к истории театра, унаследованным от немецких театроведов школы Макса Германа. Сам Гвоздев любил определять пережитый им и всей примыкавшей к нему группой ленинградских театроведов в конце 1925 года поворот как переход от формалистического к формально-социологическому изучению истории театра. Характерной особенностью этого формально-социологического этапа является то, что театр в целом признается зависящем от социально-классовой структуры общества, что его развитие определяется факторами общественного порядка, но что само изучение отдельных фактов и явлений истории театра остается еще по существу формально-описательным, не поднимаясь до глубокого понимания идеологической сущности изучаемых фактов.

Формально-социологический характер имеет и упомянутая статья Гвоздева «О смене театральных систем». Сам термин «театральная система» понимается им в данной статье формалистически. «Под системой театра для наших целей достаточно подразумевать намеченное нами соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии»[[305]](#footnote-306), — пишет А. А. Гвоздев в этой статье. В основу определения существа двух борющихся в истории новоевропейского театра систем народного и придворного театров он кладет, с одной стороны, ярмарочные подмостки, а с другой — сцену-коробку с писаными декорациями. Таким образом, правильно подмеченное Гвоздевым противопоставление искусства господствующих классов искусству демократических масс смазывается формалистическим противопоставлением двух видов сценической площадки, каждый из которых существует в его представлении с некиим постоянным социологическим коэффициентом, что уже само по себе неверно и носит отпечаток социологического вульгаризаторства.

Немало элементов вульгарного социологизма и в капитальной работе А. А. Гвоздева «Театр эпохи феодализма». Книга эта принадлежит к числу наиболее основательных работ по истории театра, написанных на русском языке. Она создана на основе изучения богатейшего историко-театрального материала и огромной театроведческой литературы на всех европейских языках. Она охватывает различные виды театра, театрализованных зрелищ, игр и празднеств всех европейских народов с XII до конца XVI века. Весь материал подан и проанализирован Гвоздевым на широком социально-историческом {393} фоне, причем в описании отдельных фактов уже нет того противоречия с основной идейной целеустановкой книги, какое было, например, в работе о массовых празднествах. И все же книга страдает многочисленными недостатками, которые почти все должны быть отнесены за счет наиболее распространенного у советских театроведов начала 30‑х годов порока, именуемого вульгарным социологизмом.

Корни вульгарного социологизма у советского ученого, воспитанного на буржуазной науке и прошедшего через длительную полосу формалистических увлечений, нащупать и объяснить нетрудно. Вульгарный социологизм у Гвоздева и его ближайших соратников появился в результате неглубокого усвоения марксистско-ленинской методологии, воспринимаемой чаше всего не из первоисточников, а из писаний авторов, слывших в то время марксистами, на самом же деле являвшихся вульгарными социологами. Гвоздей в 1931 году далеко отошел от формалистических установок, характерных для его работ 1921 – 1926 годов. Но, отходя от формализма, он увлекся вульгарным социологизмом и пытался на все историко-театральные явления наклеивать классовые ярлыки, устанавливая непосредственную причинную зависимость между фактами экономического порядка и явлениями, относящимися к идеологической сфере.

Приведем один пример такого социологического вульгаризаторства. Возникновение и развитие характерного для театра раннего средневековья жанра литургической драмы Гвоздев объяснял появлением в монастырском поместье торговли, происходившей часто внутри самого храма. «Трем последующим этапам развития торговли, — писал он, — сперва в стенах церкви, затем на церковной площади и, наконец, на городской, рыночной площади развившегося феодального города, — соответствуют и три этапа в развитии театральных постановок: в стенах церкви, на церковной площади и на городских площадях внутри города»[[306]](#footnote-307). Такое объяснение развития литургической драмы снимало вопрос об идеологической сущности церковного театра средних веков; его движущей силой объявлялись зачатки буржуазной экономики в феодальном обществе. Весь средневековый феодальный театр оказывался, по Гвоздеву, делом рук буржуазии, которая одна-де способна к созиданию художественных ценностей.

Такая концепция, конечно, не имела ничего общего с марксизмом. Она искажала марксистско-ленинское учение об идеологии и одновременно — марксистское понимание исторического процесса развития средневекового общества. Кроме того, она, как это часто бывало у вульгарных социологов, {394} необычайно преувеличивала роль, сыгранную буржуазией в культурном развитии человечества. Весь европейский театр, по Гвоздеву, есть «театр европейской буржуазии», развивающийся совершенно самостоятельно и органично, из собственных корней, без какого-либо заметного влияния предшествующего ему античного театра.

Как известно, концепция развития западноевропейского театра, начертанная А. А. Гвоздевым в его труде, была подвергнута в 1931 – 1932 годах уничтожающей критике. А вся ленинградская группа театроведов (называемая в то время «гвоздевской школой») определялась как группа буржуазных формалистов, эклектиков и приспособленцев. При всей правильности критики произведений Гвоздева и его единомышленников в ней были и перегибы, сделанные некоторыми теоретиками РАПП (А. Н. Афиногенов, Ю. Н. Либединский и другие). Они обрушивались на книгу А. А. Гвоздева не всегда за ее действительно слабые стороны. Так, например, Гвоздева буквально разносили за то, что он осмелился говорить в этой книге о «самодеятельном театре» молодой буржуазии. А. Н. Афиногенов говорил и писал по этому поводу, что употребление данного термина по отношению к творчеству нарождающейся буржуазии смазывает всю качественную новизну пролетарского самодеятельного театра, не имеющего никаких прецедентов в истории человечества. Во время театроведческой дискуссии 1932 года и сам А. А. Гвоздев склонился к этой точке зрения и в своей самокритической статье, напечатанной в журнале «Советский театр» (1932, № 5), признал, что увлекся чисто формальным сходством между пролетарским самодеятельным театром и театром восходящей буржуазии, не замечая их глубокого качественного различия. Однако, заметим мы, при всем глубоком различии идеологии, лежащей в основе этих двух типов театра, нет оснований отказываться от употребления термина «самодеятельный театр» по отношению к театральным начинаниям ремесленно-цеховой буржуазии XV – XVI веков, потому что здесь еще нельзя говорить ни о профессиональном театре, ни о театре любительском, всегда возникающем на фоне существующего профессионального театра и подражающем ему. Лучшее доказательство целесообразности применения этого термина к указанной группе фактов — его живучесть.

После завершения работы о театре эпохи феодализма А. А. Гвоздев в последующие годы (с 1933 года до самой своей смерти) целиком переключился на изучение истории новейшего и современного театра, как западного, так и русского (советского). В 1933 году он выпустил интересную книгу «Театр послевоенной Германии», в основу которой положил не только изучение многочисленных печатных материалов, но {395} и собственные зрительские впечатления о новейшем немецком театре, полученные им во время двухкратных поездок по Германии. Гвоздев дал в этой книге картину борьбы в Германии 1918 – 1930 годов различных социально-художественных течений, на фоне которой развивается демократический и революционный театр, испытывающий заметное влияние со стороны советского театра и советской культуры вообще.

Если слабой стороной предыдущих работ Гвоздева являлась недооценка идеологической сущности театра, позволявшая говорить о непреодоленном им до конца формализме, то в книге «Театр послевоенной Германии» Гвоздев впервые последовательно подходит к театру как к особой форме идеологии и, анализируя театральную и драматургическую практику, ярко вскрывает направление и основные линии классовой борьбы в Германии 20‑х годов. При этом он отказывается от давнишнего, унаследованного от времени формализма противопоставления театрального искусства драматургии, утверждения свободы первого от последней и переадресовки изучения драматургии литературоведам. Возвращение в театр драматургии как основной носительницы идейного содержания театрального искусства придает последним работам А. А. Гвоздева качественно новый характер.

Здесь «ножницы» между литературными и внелитературными элементами театра смыкаются, и первые начинают занимать Гвоздева гораздо больше, чем в предшествующие десятилетия. Если до 1931 года Гвоздев больше занимался деятельностью художника-декоратора, чем деятельностью драматурга[[307]](#footnote-308), то теперь драматург вместе с режиссером и актером и их взаимоотношения становятся главным предметом его изучения. Так обстоит дело в последней капитальной работе А. А. Гвоздева по западному театру, вышедшей в свет уже после его смерти, — в книге «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий»[[308]](#footnote-309), рекомендованной ГУУЗом Всесоюзного комитета по делам искусств в качестве учебного пособия для театральных учебных заведений. Эта книга является важнейшей вехой на том долгом и извилистом пути, которым А. А. Гвоздев шел к подлинно марксистскому театроведению. В результате неустанной и серьезной работы над собой, в результате углубленного изучения трудов классиков марксизма-ленинизма А. А. Гвоздев творчески преодолел {396} целый ряд методологических ошибок и промахов, которыми были отмечены его предыдущие работы, преодолел остатки формализма и социологического схематизма и вышел на дорогу, сулившую ему действительно крупные достижения. Но здесь неумолимая смерть заставила его остановиться и раньше времени поставить точку…

Последние три года своей жизни А. А. Гвоздев много занимался классиками мировой драматургии. Он писал статьи о Пушкине, Островском. Возвращаясь к тем авторам, которые интересовали его на заре научной деятельности, он вновь работал над Шекспиром и Мольером. Он написал большую содержательную статью «Сценическая история Шекспира на Западе» (журнал «Театр и драматургия», 1936, № 3), дважды возвращался (в журналах «Литературный современник», 1936, № 10, и «Народное творчество», 1938, № 10 – 11) к проблеме народности в истории мирового театра, наконец, выступил с большой статьей «В защиту Мольера» («Литературный критик», 1936, № 10), посвященной критике вульгарно-социологических ошибок в книгах и статьях о Мольере своего давнишнего соратника С. С. Мокульского.

Критику работ С. С. Мокульского о Мольере А. А. Гвоздев вел с безусловно правильных позиций, хотя сам он и приходил к довольно спорным выводам относительно мировоззрения Мольера. Полемизируя с автором настоящей статьи по вопросу о Мольере, Гвоздев, по существу, занимался не только критикой, но и самокритикой, ибо отмечаемые им в моих работах о Мольере черты вульгарного социологизма, объективно ведущие к умалению одного из величайших классиков мировой драматургии, были присущи также многим работам самого А. А. Гвоздева предыдущих лет. Его критика объективно была направлена против весьма распространенного в те годы неправильного подхода к классическому наследию, мешающего его подлинно глубокому освоению. Здесь, как и во многих других случаях своей критической деятельности, Гвоздев был движим принципиальной борьбой за поднятие нашего театроведения на новую, более высокую ступень.

Так до самых последних дней своей жизни покойный А. А. Гвоздев стоял на страже интересов горячо любимого им советского театра. В его лице от нас ушел не только выдающийся ученый, первоклассный знаток мирового театра, но и большой советский патриот, отдавший много сил и знаний созиданию новой театральной культуры в стране победившего социализма. Его имя навсегда останется жить как имя одного из основоположников советской науки о театре.

*1959*

## **{****397}** Монахов — Труффальдино «Слуга двух господ», комедия Гольдони

Роль Труффальдино в комедии Гольдони «Слуга двух господ» является одной из популярнейших работ Н. Ф. Монахова. Именно ему обязана эта пьеса своим громадным успехом. Впервые поставленная в Большом Драматическом театре 28 марта 1921 года, она не сходит со сцены в течение пяти лет и уже выдержала более ста представлений. Случай для классической пьесы весьма редкий, можно даже сказать, небывалый. Это обстоятельство побуждает нас выделить роль Труффальдино из обширного репертуара Монахова и подвергнуть ее детальному анализу.

В обширном наследии великого венецианского драматурга «Слуга двух господ» занимает особое место. Это единственная из пьес Гольдони, написанная в стиле итальянской импровизованной комедии, которая переживала в середине XVIII века пору упадка и разложения. Причина этого упадка — несоответствие комедии масок запросам времени, требовавшего от спектакля не столько формального совершенства, сколько содержательности. Крепнущая, борющаяся за свои права буржуазия захватила в свои руки драматический театр и пыталась сделать его проводником своей морали. Гольдони был одним из застрельщиков этого нового направления и провозглашал необходимость ограничения свободы актеров путем полного подчинения их драматургу. Сам Гольдони дал Италии первые образцы буржуазной комедии, в которой традиционные маски, актерская импровизация и буффонада были сведены до минимума и наконец совсем отпали, породив сдержанно-комическую драму с тщательной обрисовкой характеров. Но реформу эту Гольдони осуществил не сразу. Слишком еще много сторонников имела комедия масок, чтобы можно было сразу революционизировать театр. Будучи большим театральным практиком, Гольдони вел себя по отношению к актерам весьма дипломатично {398} и избегал резких столкновений с теми из них, которые были еще приверженцами комедии масок. Среди последних находился и знаменитый Антонио Сакки, последний из великих итальянских актеров-импровизаторов. Он исполнял в комедии масок роль комического слуги Труффальдино[[309]](#footnote-310) — хитрого, проворного, ловкого малого, умеющего прикинуться дурачком с целью обделать какое-либо выгодное дельце или провести за нос своего господина. Сакки был блестящим импровизатором и чрезвычайно расширил запас традиционных шуток и комических выходок, присущих его роли. Для своей импровизации он использовал сочинения крупнейших писателей, ораторов, философов, причем умел так произносить извлеченные из них цитаты, что они заставляли публику смеяться вовсю, несмотря на серьезность своего содержания. К таланту импровизатора Сакки присоединял величайшее мастерство акробата и даже в глубокой старости проделывал сложнейшие акробатические номера. Все это вместе взятое сделало его любимцем венецианской публики, которая буквально носила его на руках и предпочитала всем другим актерам. Удивительно ли, что Сакки был упорным реакционером, не признававшим прав драматурга и стремившимся к единоличному господству в театре?

Все драматурги, которым приходилось работать с Сакки, вынуждены были считаться с его автократическими тенденциями и подгонять свои пьесы под его требования. Гольдони, столкнувшийся с Сакки в начале своей драматургической деятельности, тоже неоднократно шел на компромиссы, чтобы угодить последнему из могикан комедии масок. Он отводил в своих пьесах широкое место импровизации Сакки и даже написал для него ряд сценариев. К 1742 году Сакки отправился в гастрольную поездку по Европе, которая продолжалась около трех лет. По возвращении в Венецию он уже не застал здесь Гольдони, который занялся адвокатской работой в Пизе. Остро ощущая потребность в хорошем драматургическом материале, он обратился к Гольдони с просьбой набросать сценарий импровизованной комедии, в которой он, Сакки, исполнял бы роль слуги двух господ. Гольдони учел благодарность подобной комической ситуации и поспешил удовлетворить просьбу знаменитого актера, который извлек из сценария бездну остроумных выходок. Комедия имела такой блестящий успех, что Гольдони впоследствии возвратился к ней и написал ее полностью, применив распространенный в то время прием рефлективной записи актерской импровизации. Так появилась на свет наша комедия, {399} в создании которой Сакки принял, таким образом, большое участие. Самый процесс создания комедии уясняет ее основной характер. Пьеса получилась чисто актерская, написанная для одной роли, по отношению к которой все остальные роли являются вспомогательными. Труффальдино действительно главный герой пьесы: он — тот стержень, на который нанизывается сложная и запутанная интрига комедии. В этой роли заключен ключ к сценическому истолкованию всей пьесы: успех или неуспех последней зависит целиком от исполнителя роли Труффальдино. В этом одновременно — и достоинство и недостаток пьесы. Достоинство потому, что она дает на редкость богатый материал хорошему актеру-комику. Недостаток потому, что все остальные роли пьесы едва намечены — слабы, бледны, схематичны; исполнителям этих ролей приходится только подыгрывать главному актеру.

История постановок «Слуги двух господ» есть история исполнения роли Труффальдино рядом блестящих актеров-комиков. И в этом отношении репутация «Слуги двух господ» прочна и непоколебима.

На этом же основан и длительный успех ее в Большом Драматическом театре.

Театр пригласил в качестве режиссера Ал. Бенуа, который, со свойственной ему влюбленностью в галантный век рококо, попытался стилизовать гольдониевский спектакль, введя в него характерные для театра XVIII века мизансцены, традиционные костюмы итальянской импровизованной комедии, популярные в Италии XVIII века, пантомимические интермедии, исполняемые под музыку Скарлатти и Рамо и т. д. Но вся эта стилизованная постановка отступила на второй план и просто была подавлена исполнением Монахова, развивающимся в совсем ином плане, чем декорации, костюмы и мизансцены Ал. Бенуа. Актер Монахов победил режиссера Бенуа, как в свое время актер Сакки победил драматурга Гольдони. Но побежденный Ал. Бенуа горевал о своем поражении еще меньше побежденного Гольдони.

Что же представляет собой Труффальдино в «Слуге двух господ»? Это — одна из разновидностей излюбленного итальянской народной комедией типа простака-балагура, так называемый дзанни. Он уроженец северно-итальянского города Бергамо, поставлявшего Венеции носильщиков, слуг и чернорабочих. Его характер представляет соединение чисто народной сметки и хитрости с простоватостью и наивностью. Сценическая функция дзанни — увеселять публику ловкостью и подвижностью, всякими словесными шутками, клоунскими выходками и пантомимическими фортелями, так называемыми лацци, не связанными с сюжетом пьесы. Дзанни испокон {400} века был главным носителем комедийной интриги и, следовательно, центральной фигурой комедии масок. Под влиянием литературной комедии Возрождения, вдохновлявшейся античными образцами, он превратился в слугу (в параллель к рабу древнеримской комедии), при этом единый сначала тип дзанни расщепился на двух персонажей: первого, динамического дзанни — хитрого, ловкого, остроумного, подвижного, и второго, статического дзанни — глупого, неповоротливого, неуклюжего, простодушного. Первый запутывает интригу умышленно, второй — по глупости. Первого звали часто Бригеллой, второго — Арлекином. В нашей комедии это мудрое сценическое противопоставление хитреца и простака отпало, вследствие своеобразной манеры игры Сакки, объединившего в роли Труффальдино характеры обоих дзанни. Потому фигурирующий в пьесе Бригелла утерял присущую ему динамическую функцию и превратился в солидного, степенного трактирщика-резонера. Функция же динамического дзанни отошла к Арлекину — Труффальдино, который и стал «слугой двух господ», одновременно статическим и динамическим, хитрецом и простаком. Это совмещение в роли Труффальдино характеров обоих дзанни придает ей необычайную красочность и разнообразие. От первого дзанни Труффальдино унаследовал необычайную ловкость и проворство, дающие ему возможность услуживать одновременно двум господам в знаменитой одиннадцатой картине второго акта. От него же он позаимствовал искусство ловко лгать, выворачиваться из самых трудных положений и водить за нос своих господ с помощью ссылок на несуществующего слугу Паскуале. К первому же дзанни восходит остроумие Труффальдино — грубоватое, но яркое, сочное, подлинно народное остроумие. Но еще большим обязан Труффальдино второму дзанни. От него он унаследовал свой внешний облик простоватого, недалекого малого, смешно размахивающего руками, разговаривающего с самим собой, скалящего зубы, выпучивающего глаза и громко ржущего от удовольствия. Особенность Труффальдино — его чудовищный аппетит — является традиционной чертой второго дзанни. На этой почве в комедии развивается ряд смешных положений, вроде постоянных напоминаний об обеде, сцены запечатывания письма жеваным хлебом, который Труффальдино несколько раз проглатывает, сцены испробования блюд и др. Сюда же относится и флирт со Смеральдиной. Правда, обычно ухаживание за субреткой является специальностью первого дзанни, но у Труффальдино это ухаживание имеет дурачливый, нарочито наивный характер, присущий второму дзанни (ср. сцену первой встречи со Смеральдиной, когда Труффальдино совершенно {401} забывает о данном ему поручении и пожирает ее глазами, — или сцену объяснения в любви в третьем действии). Так черты первого и второго дзанни причудливо переплетаются в роли Труффальдино, создавая необычайный эффект именно своим сочетанием в характере одного персонажа.

Какой же рисунок может придать этой роли русский актер, желающий довести ее до сознания своих зрителей? Монахов разрешил эту проблему весьма прямолинейно. Сохранив внешне обличье итальянского комика, он влил в свою роль элементы русского народного театра, расцветил ее широким и мягким юмором русского балагана. Такой подход вполне закономерен и целесообразен, ибо делает комедию Гольдони достоянием нашего массового зрителя.

Припомним внешний облик Монахова — Труффальдино. Просторная рубаха серого цвета, снабженная рядом нашивок (как бы галунов) из зеленой тесьмы и опоясанная зеленым поясом, за который вместо меча засунута короткая палка; серые штаны, белые чулки, туфли и мягкая широкополая шляпа на курчавом черном парике — таков костюм Труффальдино, довольно правильно воспроизводящий одеяние итальянского дзанни. Этого нельзя сказать о лице Монахова. Прежде всего на нем отсутствует черная волосатая маска, придававшая дзанни яркогротескное обличье. Затем самый грим Монахова не имеет в себе почти ничего итальянского. У него открытое, смеющееся, простое русское лицо, которому высоко приподнятые, спутанные, густые черные брови придают несколько дурачливый и в то же время плутоватый вид. Общее впечатление: русский комик, по какому-то капризу надевший на себя итальянский костюм.

Монаховский Труффальдино много и часто смеется. Смеется раскатистым, гогочущим смехом русского балагана. Здоровая, переливающаяся через край веселость этого смеха заражает зрителя, и он начинает хохотать вместе с Труффальдино. Некоторые из этих взрывов веселья запоминаются. «Ну и дела‑а!» — хохочет Труффальдино, нанявшись сразу к двум господам (действие первое, картина вторая). «Ха‑ха‑ха!» — надрывается он, припрыгивая перед Смеральдиной, которой объясняется в любви. «Хо‑хо‑хо!» — гогочет он, закатывая от восторга глаза после того, как отведал пудинг. Это веселье Труффальдино — основной тонус всего спектакля. На его фоне развертывается пестрый узор бойких реплик, метких словечек, комических ужимок, гримас, лацци. Монахов много и охотно «валяет дурака» в роли Труффальдино, и чем больше она дает ему возможность смешить публику, тем глубже погружается он в комическую стихию и буквально «купается» в этом потоке веселья.

Но при всей кипучей веселости его игры в ней нет ничего {402} специфически итальянского, ничего восходящего к технике комедии масок. Монаховский комизм нутряной, несколько рыхлый, мягкий русский комизм. Он лишен формальной остроты, четкости, строгой «техничности» итальянских комедиантов, которых можно сопоставить с нынешними цирковыми артистами: клоунами-эксцентриками, акробатами, жонглерами. Монахов пренебрегает этой технически строгой организацией комедийного материала. Совсем не случайно, что у него отсутствует основной в технике итальянских комедиантов момент: акробатизм, чистая цирковая клоунада. Монаховский комизм — чисто сюжетный; самодовлеющая буффонада ему чужда. Даже в те моменты, когда в игре Труффальдино наступает пауза и действие переходит к другим лицам, Монахов не отрывается от сюжета и заполняет паузу немой игрой, иллюстрирующей слова и поступки активных в данный момент персонажей. Так, например, когда Флориндо читает вслух отобранное у Труффальдино письмо, адресованное его невесте, Монахов передразнивает Флориндо и показывает жестами, как второй хозяин будет бить его за вскрытие письма. Итальянский актер поступил бы иначе: он воспользовался бы этой паузой для демонстрации своего пантомимического мастерства в ряде самодовлеющих, не связанных с сюжетом лацци. Будучи последовательным реалистом, Монахов избегает подобных сознательных выходов из роли. Всякий поступок Труффальдино получает у Монахова психологическую мотивировку. Роль для Монахова не средство, не повод демонстрировать мастерство, а самоцель.

Отсюда же отсутствие резкого нажима, острой буффонады и гротеска. Спокойный бытовой тон Монахова, мягкий юмор, никогда не выходящий за пределы правдоподобия, затушевка резких контуров — все это чуждо технике комиков комедии масок. Можно смело сказать, что Сакки никогда не понял бы своего отдаленного преемника. Зато Гольдони, мечтавший всю жизнь о реалистическом исполнении своих пьес, восторженно приветствовал бы итальянского Монахова.

Но чуждое в своей основе технике итальянской импровизованной комедии исполнение Монахова все же очень далеко от буржуазной «салонной» комедии конца XIX века. Разлитая по всей пьесе Гольдони буффонада властно требовала своего выявления, и Монахов не остался глух к этим призывам. В этом отношении ему помог длительный опереточный стаж, ибо оперетта — единственный из всех жанров современного театра, не утерявший живой театральной буффонады. Правда, опереточная буффонада заключена в весьма узкие рамки и в значительной степени механизирована, но все же в ней можно найти ключи к сценическому истолкованию {403} народного фарса. Такими ключами являются пантомима и импровизация. Монахов обильно пользуется тем и другим и достигает блестящих результатов. Искусством пантомимы он владеет в полной мере. Все паузы он заполняет немой игрой, которая, правда, имеет всегда сюжетную функцию, но в то же время обладает ярко выраженным буффонным характером. Вспомним, например, забавную сцену чтения письма, в которой Монахов выпучивает глаза, уставляется в бумагу, несколько раз переворачивает ее в разные стороны, помогает себе жестами и наконец с невероятным трудом как бы выжимает из себя каждую букву (действие третье). Или другую сцену, в которой он долго по пальцам считает, сколько жалованья он получит от нового барина (действие первое, картина первая). Или, наконец, развернутую пантомимическую сцену отведывания супа: приняв от трактирного слуги миску с супом и предавшись рассуждениям по поводу качества его, Труффальдино, наконец, решает его попробовать, после чего приподнимает крышку, нюхает суп, затем долго недоумевает, куда положить крышку, пробует зажать ее между коленями, но обжигается, вскрикивает и снова растерянно озирается по сторонам. Наконец, догадавшись, берет крышку под руку и, весело подмигнув зрителям, вытаскивает из кармана ложку, пробует суп и улыбкой выражает свое одобрение: «Недурно, право. Могло быть и хуже». После чего снова накрывает суп и с лакейским видом быстро проносит его в столовую (действие второе, картина вторая). Здесь имелось характерное для Монахова пантомимическое развертывание довольно малозначительных реплик, получающих у него ярко комический отпечаток. Другой излюбленный прием его заключается в оживленной пантомиме, которой он реагирует на слова собеседника. Превосходный образчик — сцена заказывания обеда в той же картине. По-барски развалившись в кресле, Труффальдино призывает Бригеллу и спрашивает его, какие блюда он может подать на обед. Бригелла называет четыре блюда, причем Труффальдино быстро повторяет за ним название каждого блюда, кивая головой с видом знатока; дойдя до четвертого названия, он в недоумении останавливается, выпучивает глаза и просит Бригеллу разъяснить ему непонятное название. Та же игра повторяется при перечислении блюд второй подачи; снова четвертое блюдо неизвестно Труффальдино, причем на этот раз он так огорчен своей недостаточной эрудицией в кухонном деле, что разыгрывает обиженного человека и вот‑вот разревется. Читая текст, трудно составить себе даже приблизительное представление о том эффекте, который эта сцена производит в исполнении Монахова. Здесь мы имеем уже чисто актерскую импровизацию, {404} на которую комедия Гольдони определенно рассчитана, хотя и написана от слова до слова.

Но такой актерской импровизацией Монахов не ограничивается. Он идет дальше и неоднократно импровизирует и текст, внося в него ряд забавных отсебятин. Это обыкновение он принес из оперетки, где оно давно узаконено стародавним обычаем. Перечислить все «отсебятины» Монахова в «Слуге двух господ» немыслимо. Отмечу только, что от обычных опереточных отсебятин они отличаются тем, что органически сливаются с текстом комедии, так что публика, мало знакомая с самой пьесой, часто не отделяет их от авторского текста. Таково, например, замечание Труффальдино во время упомянутой сцены чтения письма, когда ни он, ни Смеральдина не могут его разобрать: «Ага, в одной академии учились!» Или замечание во время проветривания платья — «Смешные эти господа: проветри платье! А чего его проветривать? Я вот свое третий год на себе проветриваю». Или забавную реплику на слова запутавшегося Панталоне: «Он уже не он, но она собственно и была она, а мы думали, что это он, а выходит теперь, что это она. Вы скажите дочке, что это “оно”». Здесь имеем, кстати, одну из постоянных русификации Монаховым гольдониевского текста (итальянский язык, как известно, среднего рода не имеет, потому такая острота была бы по-итальянски немыслима). Другой знаменитой русификацией текста является повторяемое Монаховым несколько раз восклицание: «Химик!», сопровождающее каждую новую, удавшуюся ему махинацию. Тут в итальянскую комедию проникает русский простонародный говорок, который Монахов проносит через всю роль Труффальдино, сообщая ей чисто русский народный отпечаток. Итальянский дзанни превращается, таким образом, в русского Иванушку-дурачка, и этот хитрый простак, этот наивный пройдоха, этот проворный слуга двух господ, привлекает к себе всеобщие симпатии своей народной сметкой и умом. Будучи же противопоставлен господам, он совершенно незаметно переключает шутливый фарс в какой-то более высокий, более серьезный план. Он своеобразно агитирует за то подчиненное господам, бесправное сословие, которое устами Фигаро более серьезно заявит о своих правах. В этом общественное значение монаховского Труффальдино. В этом же одна из причин его громадного успеха у массового зрителя.

*1926*

## **{****405}** Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма

Работа художника в театре распадается на две принципиально различные области: на оформление сценической площадки, с одной стороны, и на оформление внешнего обличья действующих на этой площадке актеров — с другой. Эти два типа работы, различные как по своей целевой установке, так и по своим техническим приемам и методам, принято называть несколько условными наименованиями театральной декорации и театрального костюма. Объединение работы в этих двух областях в руках одного художника — факт, неоднократно наблюдаемый в современном театре, но нисколько не обязательный по существу. Напротив, история театра знает ряд эпох, когда функции театрального декоратора и театрального костюмера были резко разграничены. Так, во французском придворном театре XVII и XVIII веков оба эти типа театральных художников различались даже по своему наименованию. Художники первого типа назывались décorateurs[[310]](#footnote-311), художники второго типа — dessinateurs[[311]](#footnote-312). При этом знаменитые décorateurs (Торелли, Биббиена, Сервандони) имели столь же мало касательства к созданию костюмов, сколько знаменитые dessinateurs (Берен, Боке и др.) — к сооружению декораций.

Такая дифференциация функций художника-декоратора и художника-костюмера опирается на ряд серьезных оснований эстетического и технического порядка. Действительно, работа театрального декоратора является как бы разновидностью работы архитектора. Ибо, подобно последнему, декоратор строит сцену, оперируя крупными массами, большими масштабами и создавая, так сказать, среду, атмосферу, в которой протекает действие актеров. Атмосфера эта в значительной {406} мере нейтральна по отношению к игре актеров, давая ей только самое общее направление. Индивидуальные же данные исполнителей, конкретные особенности их дарований и характер исполняемых ими ролей не имеют ближайшего значения для художника-декоратора, архитектора спектакля.

В совсем ином положении находится художник-костюмер. В отличие от декоратора он оперирует гораздо меньшими конструктивными величинами, более мелкими масштабами, причем отсутствие широты и размаха, характерное для декоративной композиции, компенсируется у него большей тщательностью и отчетливостью в разработке конкретных индивидуальных деталей. Художник-костюмер теснейшим образом связан с актерами, с исполняемыми ими ролями, со всем идейным и психологическим материалом пьесы. От него часто зависит успех того или иного исполнителя, ибо создаваемый им костюм есть как бы внешняя, зрительная оболочка роли, налагающая на актера ряд вполне определенных обязательств в смысле выделения и подчеркивания тех или иных черт образа, которые без помощи художника могли бы пройти незамеченными как для актера, так и для зрителя.

Хотя современный театр в значительной мере отбросил старое разграничение функций декоратора и костюмера, объединив их в одном лице «художника спектакля», все же у современных театральных художников, при всей их универсальности, можно заметить преобладающую склонность к той или другой из намеченных областей. Это обстоятельство позволяет выделить из группы современных театральных художников группу декораторов и группу костюмеров. К первой группе можно отнести, например, А. Я. Головина, В. А. Щуко, И. М. Рабиновича, В. В. Дмитриева, М. З. Левина. Ко второй группе — Ал. Н. Бенуа, Л. Бакста, А. А. Экстер, Н. П. Акимова, В. М. Ходасевич. Разграничение это, конечно, довольно спорно и не лишено искусственности. Оно вовсе не должно внушить подозрение, что художники первой группы плохо делают костюмы, а художники второй группы не умеют писать декорации. Совсем нет! Здесь может идти речь только о большей или меньшей склонности того или иного художника к одной из двух основных специальностей, с которыми им приходится иметь дело, работая в театре.

Вот почему, зачисляя В. М. Ходасевич в «костюмную» группу, я спешу оговориться, что считаю ее превосходным декоратором, неоднократно проявлявшим большое мастерство в области оформления и убранства сценической площадки для различных спектаклей. Но при всем том я полагаю, {407} что свое подлинное лицо театрального художника она выявляет преимущественно в создаваемых ею костюмах. Здесь она является действительно большим, законченным и совершенным мастером, которому трудно найти равного во всей блестящей плеяде современных театральных художников.

Для того чтобы уяснить оригинальное лицо Ходасевич как мастера сценического костюма, нужно прежде всего отграничить ее от «соседей» по специальности. С этой целью интересно и поучительно сопоставить работу В. М. Ходасевич с работой такого прославленного мастера сценического костюма, как Александр Бенуа.

Художественные достоинства костюмов Ал. Бенуа общепризнанны. Необычайная тонкость и четкость рисунка, изящный подбор красок, разумная экономия средств в сочетании с громадным вкусом и художественной культурой делают эскизы костюмов Ал. Бенуа подлинными шедеврами. Но при всем том, любуясь эскизами Бенуа, испытываешь ясное ощущение, что это совершенно самостоятельные художественные произведения, на сцену не рассчитанные. Костюмы Бенуа не стремишься надеть на актеров, а когда они надеты, они неизменно проигрывают: при свете рампы и софитов, вынесенные на далекое расстояние от зрителя, они бледнеют, тускнеют; их тончайший бисерный орнамент не воспринимается; всякое резкое движение актера нарушает тонкую пропорцию частей, которая так пленяла нас на эскизе. И невольно напрашивается вывод: великий мастер станковой живописи Ал. Бенуа не выдерживает искуса современной сцены. Его костюмы лучше в эскизах, чем в натуре, лучше на выставке картин, чем в театре. И с известными поправками то же приходится сказать и о многих других, более молодых и более современных художниках, работающих в области сценического костюма.

Костюмы Валентины Ходасевич, напротив, прежде всего и до конца театральны. Их театральность сказывается в том, что они замышляются и выполняются в расчете на живого человека — актера, который будет их носить на известным образом оборудованной и освещенной сценической площадке. Вот почему никакие эскизы не могут дать о них полного и надлежащего представления. Эскизы В. М. Ходасевич — всего лишь схематичные наброски того, что получит свое полное выражение и произведет полный эффект только на сцене, будучи надето на актера. Это лучший комплимент, какой можно сделать театральному художнику, и комплимент этот Ходасевич вполне заслужила.

Поясним свою мысль. Театр, вообще говоря, требует совершенно особого подхода к проблеме костюма. Этот подход {408} диктуется оптическими особенностями сцены и может быть формулирован следующим образом: театральный художник должен давать в своих костюмах только такие цвета и сочетания цветов, такие комбинации линий и плоскостей, такие украшения и орнамент, которые будут восприниматься зрителем с полной ясностью, отчетливостью и главное — совершенно одинаково из всех мест зрительного зала. Этот основной закон можно расчленить на ряд более мелких требований, которые сводятся к следующим положениям:

1) простота: рисунок костюма должен состоять из комбинации самых простых геометрических фигур и элементов;

2) лаконичность: в нем не должно быть ничего лишнего, перегружающего рисунок и заслоняющего основной замысел художника;

3) броскость: костюм должен быть сделан так, чтобы сразу бросаться в глаза зрителю, сразу сосредоточить на себе его внимание;

4) яркость: цвета костюма должны быть яркие, резкие, отчетливые, рассчитанные на особенности театрального освещения; потому полутона могут быть использованы в них только по контрасту с основным тоном декорации;

5) объемность: костюм должен быть рассчитан на то, что будет носиться актером, тело которого трехмерно; потому при любом движении и повороте актера он должен не выходить за пределы вложенного в него художником замысла, так чтобы все зрители из любого места зрительного зала воспринимали этот замысел одинаково;

6) динамичность: костюм должен быть рассчитан не на спокойное, неподвижное состояние актера, а на движение; он должен располагать актера к движению и помогать ему двигаться;

7) характерность: костюм должен уже сам по себе характеризовать персонаж, выделяя и подчеркивая те или иные черты сценического образа, давая представление о сценическом смысле и функции данной роли. В идеале костюм должен быть таков, чтобы по нему можно было составить совершенно ясное представление о данной роли.

В своей совокупности перечисленные требования, которые при всей их аксиоматичности выполняются большинством театральных художников очень редко, — конструируют то, что можно назвать театральностью сценического костюма. И костюмы Валентины Ходасевич удовлетворяют этим требованиям на все 100 процентов. Установка на сцену, на актера, на его движение и действие, на выявление сценического смысла пьесы и отдельных ролей ее — таковы особенности работы Ходасевич в области сценического костюма, {409} позволяющие признать ее художником театральным par excellence[[312]](#footnote-313). В отличие от Ал. Бенуа, например, она никогда не дает в своих костюмах мелких вышивок, тонких узоров, микроскопического орнамента, который виден зрителю только в бинокль, а для большинства публики и совсем пропадает. Мотивы для орнамента В. М. Ходасевич избирает всегда очень простые, крупные, резкие, бросающиеся в глаза — круги, квадраты, треугольники, контрастно выделяющиеся по цвету на основном фоне костюма. В тех же целях максимальной броскости костюма она избегает симметрического расположения отдельных его элементов. Но асимметричность эта мотивируется не только чисто живописными заданиями, но и сценически. Приведем пример. В костюме Эраста из «Господина де Пурсоньяка» (Театр Народной комедии, 1920) Ходасевич помещает ему по красному банту на каждый из двух рукавов. Но на левой руке бант находится на предплечье, на правой же — в самом низу рукава, у кисти. Это понятно: ведь актеру приходится жестикулировать преимущественно правой рукой, и в процессе жестикуляции, следовательно, правый бант очутится на высоте левого. Таким образом, деталь, казавшаяся на эскизе затребованной чисто живописными заданиями, оправдывается сценически, и живописная асимметричность оказывается с точки зрения сцены симметричной.

Такая сценическая мотивировка отдельных деталей костюма встречается у В. М. Ходасевич довольно часто. Она свидетельствует о действенном предназначении ее костюмов, которые совершенно меняются, будучи надеты на актера, и, следовательно, имеют со сцены совсем иной вид, чем в эскизах. Возьмем, к примеру, костюм мэтра Пьера из «Архангела Михаила» (Первая студия МХАТ, 1922). Этот костюм представляет собой просторное черное пальто с пелериной, в котором к боковому шву и к внутренней стороне правого рукава пришит кусок красной материи, с левой же стороны из-под пальто виднеется красная подкладка, переходящая на отворот. До тех пор пока мэтр Пьер стоит с опущенной правой рукой, кусок красной материи под мышкой не виден. Но вот он поднял правую руку, и этот кусок расправляется в огромный красный веер; точно так же, стоит ему распахнуть плащ, как оказывается, что весь плащ подбит красной подкладкой. Так известные игровые движения и жесты актера совершенно меняют обличье изображаемого им персонажа, который — в данном случае — при всяком резком движении обнаруживает свою «генеральскую» сущность.

{410} Этим приемом изменения облика актера в зависимости от его сценического поведения Ходасевич пользуется очень охотно. Аналогичный момент встречается, например, в костюме Долли во втором акте оперетты «Женихи на колесах» (Академический Малый оперный театр, 1926). Здесь Долли выходит, задрапированная в кусок серой материи, имеющий форму полукруга, прикрепленного на спине центром к воротнику, а краями к запястьям, и производящий впечатление скромного, задрапированного складками манто. В момент сильного эмоционального напряжения она это манто распахивает; манто расправляется в полукруг, обнаруживая яркую бирюзовую подкладку, которая теперь является частью роскошного бального костюма, состоящего из перевязи на груди и двух треугольников, черного и золотого, оставляющих открытыми линию бедер и ног, подчеркиваемую зеленым фоном полукруга. Эффект этого неожиданного изменения облика Долли — необычайный. Но он лишен особой сюжетной мотивировки и имеет самодовлеющее, показное значение. Это вполне в стиле оперетты или revue, в которых эффектные костюмы демонстрируются обычно, как таковые. Художница разрешает здесь чисто формальную проблему: объединить два извечно противоположных типа костюма — костюм, облегающий тело, в котором главенствует краска, и костюм, задрапированный вокруг тела, в котором главенствует линия. Выявление этого объединения достигается чисто трюковым образом, соответственно общему характеру жанра.

В работе художника-костюмера весьма существенную роль играет тот материал, на который художник ориентируется в процессе создания костюма. Характер материала во всех искусствах в значительной мере предопределяет приемы его обработки, а следовательно, и самый стиль художественного оформления. При этом длительное пользование известным материалом подчас очень сильно влияет на выработку у художника известных стилистических принципов и склонностей, которые сохраняются у него и дальше, когда он уже перешел к пользованию другим материалом. Такой факт имеет место, на наш взгляд, и в деятельности В. М. Ходасевич. Основополагающее значение в смысле выработки ее физиономии, как театрального художника имела для нее работа в возглавлявшемся С. Э. Радловым Театре Народной комедии (1920 – 1922), в котором Ходасевич получила свое, так сказать, театральное крещение. И вот те принципы и методы, которые применялись Ходасевич к оформлению спектаклей Народной комедии, оставили глубокий след на всей ее дальнейшей театральной работе.

Здесь, в Народной комедии, Ходасевич впервые столкнулась {411} с проблемой оформления народного, динамического спектакля, вынесенного из рамок сценической коробки на арену, на открытую со всех сторон площадку, окруженную жадной до зрелища и неискушенной в тонкостях театра массой. В такой обстановке и для такого зрителя приходилось давать совсем иной рисунок и колорит, чем те, к которым привыкла публика обычных театров. Резкие определенные линии, яркие краски, рельефно-объемные очертания костюмов, которые были видны со всех сторон и в которых актеры (в значительной части состоявшие из циркачей) должны были «работать» вовсю — честно, чисто, по-цирковому, — все это давало совершенно особый уклон работе молодой художницы, которая без того, быть может, погрязла бы в тонкостях и изломах эстетизма «Бубнового валета». Именно здесь В. М. Ходасевич научилась (не в пример большинству своих тогдашних коллег!) исходить в своих костюмах от фигуры актера, его сложения, его телесной выразительности, его жестов и движений, которые придавали ее костюмам известную композиционную схему. Здесь же она приобрела другое ценное свойство: добиваться сценического эффекта самыми простыми, минимальными средствами. Для того чтобы уяснить этот момент во всей его значительности, нужно вспомнить, в каких условиях протекала работа театрального художника в то, ныне уже легендарное время.

Время было тяжелое, жестокое, голодное — эпоха военного коммунизма, интервенций, блокады, нищеты, разорения. Денег было мало, материалов и того меньше. Спектакли были бесплатные, притока средств от зрителя театр не имел. Приходилось довольствоваться теми суммами, которые отпускались на содержание театра правительственными органами. В силу таких условий монтировка спектаклей изготовлялась на медные гроши. Материал для костюмов отпускался самый грубый, самый примитивный: брезент и в лучшем случае — холст. Из этого материала изготовлялись решительно все костюмы, в том числе — фраки и бальные платья (например, в пьесе «Версальские благодетели»). Легко представить себе, какой вид должны были иметь костюмы, изготовленные из такого материала. Никакого почти орнамента, никаких лишних украшений, вышивок, фестончиков; никаких тонких красочных переходов и оттенков. Все резко, просто, лаконично, подчеркнуто плакатно. Материал властно диктует приемы его обработки; он сам по себе уже намечает стиль убранства актеров, и этот стиль — стиль народного, площадного спектакля.

Этим стилем молодая художница, только начинавшая свою работу в театре, овладела превосходно. Эскизы ее {412} костюмов к «Пурсоньяку», «Летающему лекарю», «Виндзорским проказницам», «Версальским благодетелям», «Пленнику» и некоторым другим пьесам сохранились и позволяют судить о том мастерстве, с которым она справлялась с трудной и новой для нее проблемой оформления народного спектакля. Используя отдельные элементы как бытового исторического, так и традиционно театрального костюма, Ходасевич перерабатывает эти элементы в плане приближения своих костюмов к восприятию народного зрителя: в одних случаях преувеличивая и подчеркивая элементы, могущие служить целям характеристики персонажей (таково круглое панье, ровная и прямая юбка на обруче у виндзорских кумушек — остроумная сценическая реализация метафоры в формах исторически точного костюма: «женщины-вертушки»), в других случаях — освежая формы традиционного костюма внесением асимметрии и различных буффонных аксессуаров, обыгрываемых актерами (замечательны черные с белыми кружками балахоны у аптекарей интермедии в «Пурсоньяке», которыми они, кружась, покрывали всю сцену). Такой же обработке подвергаются и современные костюмы, которым художница умеет с помощью самых простых приемов придать сатирический, гротескный характер (например, костюм лакея в «Версальских благодетелях» с приподнятыми углом плечами фрака и калачиком скроенными штанами, делающими его воплощением лакейского подобострастия). Всюду здесь костюм не нейтральная в театральном отношении, хотя и эффектная, оболочка для актера, а сюжетно и сценически мотивированный элемент всего спектакля, помогающий актеру в выполнении возложенных на него заданий. Рабочие клубы, самодеятельные кружки, принявшие на себя задачу оформления нового быта и разработки формы массовых празднеств, в сотрудничестве художника не нуждались. При таких условиях последнему оставалось сосредоточить свою деятельность на проблемах, выдвигаемых диалектикой театра профессионального. Но работа в народном театре первых лет революции не могла пройти бесследно для художника — особенно столь чуткого и восприимчивого, как В. М. Ходасевич. Воспитанная на спектаклях Народной комедии, она перенесла в свою дальнейшую деятельность ряд принципов, направлявших в ту пору ее работу. За какие бы постановки она ни бралась в последующие годы, будь то современная западная комедия («Обращение капитана Брасбаунда», «Скипетр», «Ремесло господина кюре»), оперетта («Девушка-сыщик», «Дорина и случай», «Соня», «Женихи на колесах»), классическая комедия («Близнецы») или высокая трагедия («Отелло») — всюду она оставалась верна принципам динамического {413} спектакля, компонуя свои костюмы по принципам максимальной действенной выразительности и характерности и сохраняя установку на актера, на выявление его выразительных средств, его игровых заданий. Конечно, изменение экономической базы не могло не отразиться на стиле оформления спектакля и, в частности, костюмов. Характерное для эпохи военного коммунизма ограничение художника простым и грубым материалом отпало. Вместо неизбежного в те времена брезента и холста художница получила возможность использования более тонких, ценных и главное — более разнообразных материалов. С другой стороны, спектакли были снова перенесены на сцену-коробку со всей ее специфической системой планировки мизансцен и освещения. Все это вместе взятое не могло не отразиться на стиле костюмов, которые утеряли свою плакатную резкость и остроту, но в то же время стали более богаты в отношении красок, линий, форм и отделки.

В этом отношении В. М. Ходасевич проявляет необычайно обширный диапазон выразительных средств, отражающий разнообразие сценических жанров, которые ей приходится интерпретировать. Кроме балета, нет ни одного мало-мальски значительного жанра современного театра, в котором она не пробовала бы свои силы, неизменно обнаруживая большой вкус, тонкое чутье стиля и неистощимую изобретательность. Описание разнообразнейших достижений ее в этой области потребовало бы слишком много места; оно могло бы составить предмет особой монографии, которая несомненно будет написана. Пока же остановлюсь на одном, характерном для работ В. М. Ходасевич устремлении — на попытках ее расширить понятие сценического костюма, распространив замысел художника не только на одежду, но также на грим и прическу актера, сливающиеся с костюмом в одно целое, которое представляет собой полное подобие художественного портрета.

Дальше всего в этом направлении В. М. Ходасевич пошла в своей ранней работе «Архангел Михаил» (Первая студия МХАТ, 1922), в которой строеные костюмы сочетались с пластическими гримами, состоявшими из гуммозных наклеек, к которым присоединялись куски бархата, шелка, позолоты и других материалов, придавая персонажам пьесы подчеркнуто гротескное обличье. Но такой захват художником области грима не мог долго удержаться ввиду чисто технических трудностей, с которыми связано его выполнение в процессе текущей театральной работы, при условии частого повторения спектаклей. Потому в своих позднейших работах В. М. Ходасевич ограничивалась тем, что давала в эскизах набросок выполнимого обычными средствами грима, {414} который затем — в большей или меньшей степени — осуществлялся актером, исполнявшим данную роль (заметим, что некоторые ее интереснейшие наброски грима актерами были выполнены слабо, — например, сильно обесцвеченными оказались фашисты в «Женихах на колесах»). Подчеркнуто обобщенный характер некоторых гримов В. М. Ходасевич позволял ожидать, что в своей работе над «Близнецами» Плавта (Большой Драматический театр, 1923) она воспользуется случаем для создания настоящих масок, к которым она близко подходила в некоторых из своих работ. Но этого не пришлось осуществить, в силу причин чисто актерского характера, быть может, напоминавших те причины, по которым пришлось в «Близнецах» надеть на римлян — панталоны… Таким образом, проблема маски осталась В. М. Ходасевич пока еще не разрешенной и стояла на очереди.

Другим способом расширения функций костюма является несколько раз произведенный В. М. Ходасевич опыт слияния костюма с прочими элементами сценического оформления путем использования отдельных частей костюма в качестве бутафории (например, платья-корзиночки в оперетте «Соня», в которых девушки-танцовщицы, приседая, совершенно прятались) или же в качестве элемента декоративного (зеркальца, вшитые в платья Долли в третьем акте «Женихов на колесах», дававшие, при каждом танцевальном повороте актрисы, особые блики на декорации, изменяя общий вид последней). Опереточные трюки, унаследованные из запаса европейских ревю, скажет читатель. Да, но эти трюки являются интересным формальным экспериментом в области расширения выразительных возможностей сценического костюма по пути его максимальной динамизации. И вот эта-то попытка окончательно преодолеть статичность сценического костюма, это экспериментирование над оживлением всех, даже незначительных, аксессуарных элементов его оправдывает опереточные трюки, в которых реализовалась эта здоровая и ценная для современного театра тенденция.

В настоящее время в творчестве Валентины Ходасевич заметен некоторый внутренний кризис. Этот кризис характерен для современного театра, театра переходной эпохи, нэпа, мечущегося от жанра к жанру, от аттракциона к аттракциону в стремлении совместить поиски единого, большого, адекватного современности театрального стиля с необходимостью обслуживать текущие запросы платежеспособной публики. В эту переходную эпоху большому художнику профессионального театра приходится подчас размениваться на мелочи, растрачивая дарование по малодостойным его пустякам. Но и в этих пустяках можно находить импульсы для {415} постановки и разрешения важных формальных проблем. Такие формальные эксперименты существенно необходимы для построения большого, до конца действенного и актерски выразительного спектакля, к которому мы идем и который потребует от художника исключительно сложной, большой и разработанной техники. Далеко не все современные художники в состоянии выдержать это трудное испытание. Одним из немногих и блестящих исключений в этой области является Валентина Ходасевич.

*1927*

## **{****416}** Вторая встреча с Шиллером «Заговор Фиеско» в Новом театре

### 1

Странная судьба постигла величайшего немецкого драматурга Шиллера в советском театре! Его пьесы стали совсем редкими гостями на нашей сцене как раз в то самое время, когда перед нашим театром встала во всей широте проблема освоения классики. Если в первые годы революции драмы Шиллера входили в репертуар и театра имени Пушкина и Большого Драматического театра, то после тюзовской постановки «Разбойников» (1927) Шиллер совсем исчез с афиш ленинградских театров. И так же примерно обстояло дело и в Москве; за вычетом «Коварства и любви» в театре Вахтангова и «Дон Карлоса» в Малом театре в нашей театральной столице не было ни одной мало-мальски значительной постановки шиллеровских пьес.

Отмеченное забвение Шиллера (или, лучше сказать, «шиллеробоязнь») имело свои теоретические основания. Оно опиралось на распространенное в наших литературоведческих и театроведческих кругах убеждение о принципиальной чуждости идеалиста Шиллера творческому методу советского театра, построенному на принципах социалистического реализма. При этом критики и теоретики охотно прибегали к антитезе Шиллер — Шекспир, истолковываемой ими как противопоставление романтизма и реализма или даже идеализма и материализма.

Советский зритель был лишен возможности видеть на сцене своего театра в живом актерском исполнении целый ряд жемчужин мирового репертуара. Ибо, как ни оценивать творческий метод Шиллера, не подлежит сомнению, что Шиллер был, во-первых, одним из величайших классиков мировой драматургии, занимающим место, очень близкое к Шекспиру, и, во-вторых, был революционным писателем, непримиримым борцом против всякого рабства и насилия. {417} Франц Меринг закончил свою статью «Шиллер и современность» следующими словами: «Пока рабочий класс ведет горячую борьбу за великие действия современности, он всегда будет охотно прислушиваться к звучному голосу этого борца, который в своем смелом сердце черпал неиссякаемое мужество побеждать все пытки порабощенного мира». Советскому театру нечего бояться Шиллера, какими бы спорными ни казались сейчас некоторые его взгляды и творческие установки. Дилемма «Шекспир или Шиллер» должна быть снята, ибо наш театр, видя свой величайший образец в Шекспире, не может отказаться также и от Шиллера, великого мастера идейной драмы, пламенного агитатора, несравненного изобразителя человеческих страстей.

Перед нашими театрами стоит задача — бороться за Шиллера, за ознакомление с ним советского зрителя, за качественно новую, глубокую, критическую интерпретацию его драматургии. В эту борьбу за Шиллера пока что включился в Ленинграде только один театр — Новый театр. Второй год коллектив этого театра работает над Шиллером, работает горячо, упорно и настойчиво, смело отбрасывая шелуху застарелых штампов и ища новых подходов к трагедиям великого немецкого поэта. Инициатором проводимой Новым театром борьбы за Шиллера является заслуженная артистка Н. Бромлей, режиссер обоих шиллеровских спектаклей Нового театра. Первый из этих спектаклей — прошлогодняя постановка «Марии Стюарт» — был в свое время признан критикой одним из интереснейших спектаклей сезона, в котором режиссер попытался отойти от традиционного истолкования шиллеровской трагедии, выправив ее идейно-политическое звучание. Такие же цели преследует и новая постановка «Заговора Фиеско».

### 2

«Заговор Фиеско в Генуе» является одной из наименее популярных, реже всего играемых пьес Шиллера. Она не имела успеха уже при своей первой постановке в Мангеймском театре в 1784 году. В дальнейшем она вошла в немецкий классический репертуар, но все же никогда не могла сравниться в популярности ни с «Разбойниками», ни с «Коварством и любовью», ни со стихотворными трагедиями Шиллера веймарского периода. На нашей сцене «Заговор Фиеско» ставился мало, отчасти ввиду цензурного запрета, долго тяготевшего над этой «республиканской трагедией». В последний раз «Заговор Фиеско» был поставлен Н. Смоличем в бывш. Александринском театре в 1920 году. Спектакль не имел успеха и очень скоро сошел со сцены. Таким образом, для нашего зрителя «Заговор Фиеско» — пьеса малоизвестная. Это {418} обстоятельство надо поставить в плюс Новому театру, составляющему свой классический репертуар из свежих, незаигранных пьес.

По времени своего написания «Заговор Фиеско» — вторая пьеса Шиллера, возникшая после «Разбойников» и раньше «Коварства и любви». Она относится к тому периоду в творчестве молодого Шиллера, когда он примыкал к литературному движению «бури и натиска», выражавшему революционные настроения передовой бюргерской молодежи, ее страстную ненависть к феодальному абсолютизму и к филистерству. Примкнув к движению «бурных гениев» на его исходе, за несколько лет до начала революционных боев во Франции, Шиллер был самым левым в плеяде «бурных гениев». Их абстрактному бунтарству он придал необычайную политическую остроту. Он был ярко выраженным плебейским революционером, республиканцем, демократом, почитателем Руссо, Вашингтона и Франклина. Он мечтал «создать такую книгу, которая будет сожжена рукой палача», и свою первую пьесу «Разбойники» снабдил выразительным подзаголовком — «Против тиранов».

Но юному революционному поэту Шиллеру не хватало политического опыта. Живя в отсталой феодально-раздробленной стране, не имевшей никакой общественной жизни, он трагически нес в своем революционном сознании отдельные филистерские черточки, типичный отпечаток немецкой отсталости. Так, своих «Разбойников», этот пламенный протест против деспотизма, он закончил раскаянием разбойника-революционера Карла в том, что он «думал исправить мир злодеяниями и законы поддержать беззаконием». Такое отрицание допустимости революционного насилия получало философское обоснование в утверждаемой молодым Шиллером (в его философских статьях тех лет) абсолютной отграниченности духа от материи, то есть идеи от практики; так как практика всегда ниже идеи, то практическое осуществление последней невозможно, оно неизбежно должно привести к ее крушению. Это воззрение Шиллера, теоретически обобщающее политическое бессилие немецкого бюргерства, нашло яркое отражение также в «Заговоре Фиеско».

«Заговор Фиеско» — первая историческая трагедия Шиллера, в которой он разработал революционную тему не без влияния трагедии молодого Гете «Гёц фон Берлихинген». В пьесе изображено восстание генуэзских дворян против тирана Дорна в 1547 году. Сюжетный материал своей трагедии Шиллер заимствовал из нескольких исторических трудов, в первую очередь — из «Истории Карла V» Робертсона (1769). Однако он отступил от своего источника в финале трагедии. Согласно истории, аристократ Фиеско, возглавивший заговор {419} против герцогов Дорна с намерением самому сесть на их трон, случайно утонул в момент исполнения его желаний. Шиллер считал такую случайность недопустимой в трагедии, в которой гибель героя должна быть трагически необходимым результатом борьбы в его душе возвышенной идеи и низменной страсти. Трагическая вина Фиеско — в его эпикурействе, несовместимом с аскетизмом подлинного революционера, и в его честолюбии. Трагическая расплата исходит в пьесе Шиллера от истинного революционера, непреклонного республиканца Веррины, осуществляющего суд над Фиеско.

Если бы Шиллер остановился на этом, он создал бы настоящую республиканскую пьесу. Но так как он считал невозможным практическое осуществление возвышенной идеи, то он заставил и Веррину прийти к выводу о неосуществимости республиканского идеала. Отсюда — антиреволюционный финал пьесы: утопив Фиеско, Веррина возвращает венец свергнутой династии Дорна. «Заговор Фиеско», как и «Разбойники», кончается отрицанием возможности революции в немецких условиях, ибо под видом Генуи XVI века Шиллер изобразил хорошо известную ему мелкую немецкую деспотию — Вюртемберг конца XVIII века. Таким образом, «республиканская трагедия» Шиллера вполне реалистична и злободневна именно благодаря ее ограниченной революционности и филистерскому душку ее финала.

Весьма симптоматично для трагедии Шиллера также то, что, несмотря на политический сюжет, основную роль в ней играют частные, семейные отношения, являющиеся толкачом политических событий. Железный республиканец Веррина является оскорбленным отцом, мстящим тирану Джанеттино за поруганную честь своей дочери. Еще более важную роль играют отношения частной жизни в поведении Фиеско, поставленного между двумя женщинами-соперницами — Леонорой и Джулией. Считая невозможным создание трагедии на чисто политическую тему, Шиллер вносит в свою пьесу элементы семейной мещанской драмы. В результате — некоторая двойственность в стиле трагедии: абстрактно-риторические монологи Фиеско и реально-бытовые сцены.

Такая стилистическая двойственность присуща всей драматургии «бури и натиска». Она явилась плодом увлечения Шекспиром, весьма своеобразно воспринятым. На долю влияния Шекспира следует отнести также внесение в трагедию комического элемента, воплощенного в роли мавра, роль которого является гениальной находкой молодого Шиллера. Наконец, под влиянием Шекспира и подражавшего ему молодого Гете Шиллер вывел на сцену народ, что было большим новшеством в трагическом театре того времени. Однако {420} Шиллеру не удалось показать подлинной роли народной массы в изображенном восстании. Уже Меринг отметил, что «народ здесь играет роль статистов во всех смыслах. Он здесь способен лишь на нечленораздельные звуки и меняет свои политические убеждения, поскольку о них вообще можно говорить, во мгновение ока, после первой демагогической речи».

Такова эта противоречивая пьеса, ярко демонстрирующая и огромное дарование молодого Шиллера и его идейно-политическую ограниченность, вполне объяснимую условиями общественно-политической жизни Германии его времени. Многое в этой пьесе неприемлемо для нас, многое кажется просто наивным. При всем том пьеса сохраняет свою ценность как один из самых ярких образцов революционной драматургии, как политическая трагедия, разоблачающая мнимую революционность аристократа, не связанного с массой, презирающего ее и прикрывающего революционной фразой антиреволюционные, деспотические намерения. Все это делает «Заговор Фиеско» интересным для постановки в нашем театре при условии критического подхода к его интерпретации.

### 3

Н. Бромлей, которая выступила одновременно и в роли переводчика, проделала над «Заговором Фиеско» огромную работу, свидетельствующую о ее большой культуре, а также о смелости и самостоятельности — качествах, необходимых для всякого подлинно крупного режиссера. Повторное обращение Бромлей к Шиллеру можно только приветствовать, ибо работа над Шиллером предъявляет к постановщику особенно большие и сложные требования.

Трудность работы над Шиллером заключается прежде всего в том, чтобы согласовать бережное, внимательное, любовное отношение к произведениям великих классиков с совершенно необходимым, когда имеешь дело со многими пьесами Шиллера, критическим редактированием этих пьес, имеющим целью устранить из них неприемлемые для советского зрителя элементы, и тем самым способствовать донесению того подлинно ценного, яркого, правдивого и революционного, что заключено в этих пьесах. Вопрос, затрагиваемый нами, является очень скользким. Здесь очень легко ошибиться, возродив недавно столь распространенное нигилистическое отношение к классикам, которых многие режиссеры перекраивали по собственному усмотрению, вставляя в их пьесы новые текстовые куски, в корне меняя идею пьесы и характеры ее основных персонажей и т. д. Все это безусловно недопустимо. Но отсюда не следует, что режиссер не имеет права ничего {421} менять в классической пьесе в тех случаях, когда небольшое изменение может приблизить пьесу к нашему зрителю, к его законному требованию от драматурга подлинной исторической и художественной объективности. Можно и должно поэтому говорить о пределах тех изменений, на которые режиссер имеет право при постановке классической пьесы.

Решающим критерием является, по нашему мнению, устранение из классической пьесы таких элементов, которые противоречат ее основной сущности и введение которых автору диктовалось некоторыми современными обстоятельствами, для него непреодолимыми и ослаблявшими глубину отражения в его пьесе объективной действительности. В «Заговоре Фиеско» такой момент — финальная капитуляция революционера Веррины перед стариком Андреа Дорна, навязывающая зрителю ложную идею о неосуществимости республиканского строя. Этот финал, придающий республиканской трагедии Шиллера антиреволюционный характер, в советском театре должен быть устранен — в интересах правильного восприятия зрителем объективного содержания пьесы в целом. Именно так и поступила Бромлей и была совершенно права.

Не вызывают возражения также некоторые другие купюры, внесенные Бромлей в трагедию. Убедителен, например, пропуск сцен, развертывающих тему любви республиканца Кальканьо к жене Фиеско Леоноре и т. п.

Менее понятны некоторые другие вымарки Бромлей. Почему выпущена беседа Веррины и Бургоньино в «страшном, пустынном месте» (действие третье), из которой видно, что республиканец Веррина сомневается в Фиеско и предвидит, что он сделается «опаснейшим тираном Генуи»? Почему в явном противоречии с выдвижением на первый план политической темы выпущены сцены четвертого действия, в которых так колоритно обрисованы настроения заговорщиков (в частности, группы недовольных дворян), а также показана неустойчивость Фиеско, готового отказаться от заговора после получения записки от старика Андреа Дорна? Ведь все эти сцены усиливают богатство сквозного действия пьесы. Кроме того, пропуск куска с запиской Андреа, в котором обрисовано великодушие старого дожа, лишает мотивировки приход Фиеско в начале пятого действия к окну Андреа с предупреждением о грозящей ему опасности. Эта сцена кончается словами Фиеско: «Мы в расчете!», которые звучат для зрителя, не читавшего пьесу, прямо-таки загадочно. После этой сцены, привлекшей внимание зрителя к старику Андреа, зритель, естественно, интересуется дальнейшей судьбой старого дожа, но — увы! — он ничего об этом не узнает, потому что режиссер вымарал обе последние сцены с Андреа.

{422} Бромлей произвела ряд значительных сокращений текста внутри сцен. Она сокращает количество текста, произносимого персонажами пьесы, подчас вдвое и этим добивается значительного усиления его динамичности и выразительности. Однако изредка у нее встречаются сокращения текста, наносящие ущерб его смысловой нагрузке. Наиболее неудачное из таких сокращений в сцене появления Леоноры во время восстания, когда она находит плащ и шляпу убитого Джанеттино (действие пятое). По Шиллеру, в этой сцене в кроткой и нежной Леоноре просыпаются героические чувства от сознания, что она — жена «первого республиканца». Леонора восклицает: «Когда мужчины бьются из-за государства, и женщина должна чувствовать свою силу!». После этого, найдя плащ и шляпу Джанеттино, она надевает их на себя со словами: «Нет, мой герой должен обнимать свою героиню, мой Брут обнимает римлянку. Я — Порция». Все эти замечательные слова Леоноры вымараны. По Бромлей, она случайно надевает на себя плащ и шляпу Джанеттино, которые становятся затем причиной ее гибели. Эта случайность, в корне противоречащая шиллеровскому пониманию трагического, ослабляет трагический смысл гибели Леоноры.

Но Бромлей не ограничилась режиссерской редактурой текста. Она заново перевела трагедию, притом перевела ее стихами, хотя у Шиллера она написана, как и другие пьесы «бурных гениев», прозой. Перевод прозаической пьесы стихами является едва ли не первым случаем в практике нашего театра. Мотивировку его нетрудно уяснить: по всем своим жанровым признакам «Заговор Фиеско» примыкает к пьесам, которые пишутся стихами. Патетическая, несколько взвинченная проза, которой написана трагедия, производит довольно искусственное впечатление и труднее может быть оправдана актерами, чем стихи. Но, переведя «Фиеско» стихами, Бромлей сообщила пьесе иную, значительно более высокую тональность, приблизив ее к более строгим по форме поздним веймарским трагедиям Шиллера. Это и вызывает наши возражения против данной вольности. Но если даже признать допустимость перевода «Фиеско» стихами, следовало бы во всяком случае сохранить имеющийся в пьесе контраст между сценами высокими и низменно-комическими, вроде сцен Фиеско с мавром, столкновения Леоноры и Джулии, беседы Джанеттино и Джулии. Такие сцены, даже в стихотворной драме шекспировского стиля, были бы изложены прозой. Ссылка на Шекспира здесь вполне уместна, потому что Шиллер находился в «Фиеско» под его влиянием. В поздних же трагедиях Шиллера, написанных сплошь стихами, мы не находим таких резких контрастов между высоким и низменным, трагическим и комическим, какие имеются в «Фиеско».

{423} В чисто литературном отношении перевод Бромлей отличается большими достоинствами. Он сделан ярким, выразительным языком, и в этом отношении оставляет далеко позади старые прозаические переводы трагедии. Его недостатком является только преувеличенная погоня переводчицы за краткостью, лаконичностью фразы, приводящая к тому, что некоторые сцены написаны почти телеграфным стилем. В небольшом количестве в переводе присутствуют вульгаризмы современного языка, режущие ухо. Сюда относятся такие словечки, как «сволочь» (вместо «мошенник»), «кутузка» (вместо «работный дом»), «будьте благонадежны» (вместо «положитесь на меня»), «я совсем, совсем в своей тарелке» (вместо «я в веселом настроении»). Из лингвистических мелочей отметим, что следует говорить не «Леванто», а «Левант», и что имя Бурганьино читается по-итальянски не «Сципио», а «Шипио» (ошибка, которую делали и прежние переводчики «Фиеско»). В целом же, повторяю, перевод Бромлей превосходен, если примириться с тем, что он сделан стихами.

### 4

До сих пор мы касались работы Бромлей без учета того, как она реализуется в живом сценическом действии и в игре актеров. Обращаясь теперь к самому спектаклю, следует отметить, что, при всем нашем несогласии с отдельными деталями режиссерской работы Бромлей, мы считаем ее в целом стоящей на правильном пути и верно истолковывающей идейную сущность пьесы Шиллера. Это предопределило, на наш взгляд, и несомненную удачу всего спектакля в целом.

Принципиально важным достижением Бромлей в ее интерпретации «Заговора Фиеско», как уже раньше — «Марии Стюарт», является то, что она начисто разрушила старый предрассудок, будто драматургия Шиллера не поддастся реалистическому истолкованию и что Шиллера можно играть только в манере «условного реализма».

Но реальная, жизненно правдивая интерпретация «Заговора Фиеско» не влечет за собой игнорирования или даже ослабления зрелищной стороны этой республиканской трагедии. Бромлей сумела поместить эту трагедию политического честолюбия и авантюризма в затребованную Шиллером ренессансную рамку, создав спектакль необычайно яркий, красочный, воскрешающий праздничный быт Италии эпохи Возрождения.

Немалая заслуга выпала здесь на долю талантливого молодого художника М. Малобродского, уже обратившего на себя внимание удачным оформлением «Марии Стюарт», но в {424} «Заговоре Фиеско» развернувшего свое дарование еще больше. И декорации и костюмы «Заговора Фиеско» сделаны Малобродским с безупречным вкусом, без всякой аляповатости и оперной мишуры, с хорошим чувством стиля Возрождения. Зрителю показана настоящая Генуя XVI века с ее великолепными дворцами, портиками, улицами и внутренними покоями. В декорациях Малобродского нет ничего лишнего, ничего рассчитанного на самостоятельный эффект. Все подчинено задачам максимально наглядного, лаконичного и выразительного развертывания напряженного действия.

Режиссура превосходно использует декорации, дающие возможность изобретательного разрешения некоторых сцен. Так, весьма убедительно обыграны в четвертом акте верхняя площадка во дворце Фиеско, на которой расставлены часовые, окликающие входящих гостей, в то время как внизу, во внутреннем дворике, взволнованная Леонора с нетерпением ожидает прихода мужа. Наименее удачной в спектакле картиной — и в декоративном и в постановочном отношениях — является заключительная сцена в гавани. Ни режиссеру, ни художнику не удалось найти для нее убедительного постановочного разрешения, что сильно ослабляет впечатление от финальной сцены.

Переходя к вопросу об актерском исполнении, следует сразу отметить, что, в отличие от «Марии Стюарт», данный спектакль не имеет таких крупных актерских достижений, каким явилось исполнение В. Будрейко роли Марии. Виной тому прежде всего сама трагедия Шиллера, не имеющая особенно ярких и благодарных ролей (за исключением комической роли мавра). Зато Новый театр блеснул в данном спектакле актерским ансамблем.

В центре внимания зрителей в «Заговоре Фиеско» находится, конечно, сам Фиеско. Эта роль нашла в Новом театре удачного исполнителя в лице В. Лебедева. Он создал внешне весьма привлекательный образ эпикурейца, одержимого демоном честолюбия и ведущего сложную политическую интригу. В трактовке Лебедева на первое место выдвинуто интриганство Фиеско, так что зритель не верит в его любовь к жене даже в тот момент, когда он сам о ней открыто заявляет. Потому и скорбный монолог Фиеско в последнем акте над трупом Леоноры воспринимается как простое позерство, гармонирующее с характером этого холодного честолюбца. Это вряд ли правильно: при всем своем честолюбии и авантюризме Фиеско любит жену, и эта любовь должна быть заметна зрителю даже в период его притворной любви к Джулии. При всем том Лебедев — Фиеско ослепительно красив, превосходно носит костюм и очень хорошо читает стихи. Последнее, впрочем, выгодно отличает всех исполнителей.

{425} В. Будрейко в роли Леоноры не нашла материала для дальнейшего развертывания открывшегося в ней после «Марии Стюарт» крупного трагического дарования. Она играет Леонору с присущей ей искренностью и простотой, подчеркивая в Леоноре прежде всего любящую жену, сначала дрожащую за любовь Фиеско, а затем — за его жизнь. Такой Леонора остается и в пятом действии, потому что режиссура вычеркнула из ее роли вложенные в нее Шиллером героические нотки. Наиболее тонко отделывает Будрейко две самые интересные сцены своей роли — столкновение с Джулией во втором действии и объяснение с Фиеско в третьем действии.

Роль Джулии, графини Империали, исполняется К. Куракиной с обычным для этой актрисы мастерством. Куракина прекрасно передает злобу, надменность, язвительность и самомнение этой «вамп» XVI века. К сожалению, однако, она делает свою Джулию чересчур вульгарной. Некоторые повадки Джулии в исполнении Куракиной были бы к лицу больше куртизанке, чем племяннице генуэзского дожа. В последней своей сцене Куракина — Джулия несколько переигрывает, переходя грань, отделяющую трагедию от мелодрамы.

Джанеттино Дорна в исполнении талантливого А. Кузнецова предстает грубым животным, мужланом, наглым хамом, облаченным в пурпурную мантию. Это правильно, таким его рисует и Шиллер. Но у Кузнецова бытовые интонации мало гармонируют с образом Джанеттино.

Андреа Дорна волей режиссуры лишился половины своего текста. Все, что осталось в его роли, дало В. Таскину возможность нарисовать беглыми штрихами выразительную, почти иконописную фигуру 80‑летнего дожа, создателя могущества Генуи и свидетеля ее падения. Нам кажется только, что Таскин делает Андреа чересчур дряхлым.

Железный республиканец Веррина в исполнении Г. Гаярина получился маловыразительным. У Гаярина есть склонность к наигрышу, к внешней подаче образа. Веррина — гораздо глубже, чем он его изображает: это — воплощенная совесть республиканской партии, достойный антагонист честолюбца Фиеско. У Гаярина это не вышло.

Наиболее яркой и живой фигурой спектакля является, как и можно было ожидать, мавр Мулей-Гассан, роль которого превосходно исполняет И. Назаров. Веселый, лукавый, живой, остроумный, он придает жизнь и движение всем сценам, в которых участвует. Назаров исчерпывает все комические возможности, предоставляемые ему этой оригинальной ролью, восходящей по прямой линии к шекспировским шутам.

Напоследок необходимо еще отметить колоритное исполнение Ю. Бубликовым небольшой роли пронырливого и сервильного {426} царедворца Ломеллина. Бубликовым удачно схвачен внешний облик, лисьи повадки и вкрадчивые интонации Ломеллина.

В целом мы имеем перед собой яркий, живой и цельный спектакль с хорошим актерским ансамблем, талантливым оформлением, интересной работой режиссера. В этом спектакле есть немало спорного, есть и бесспорные промахи в работе как режиссера, так и отдельных исполнителей. Но при всем том это одна из наиболее интересных работ текущего сезона. Она свидетельствует о больших творческих возможностях Нового театра, далеко еще не оцененного по заслугам нашей театральной общественностью.

*1940*

## **{****427}** «Тартюф» Ленинградский Театр юных зрителей

### 1

Мольер всегда был в нашей стране одним из любимейших и популярнейших иностранных драматургов. Пьесы Мольера входили в репертуар русского театра с самого начала его существования. Все русские комедиографы, от Сумарокова до Островского, являлись в большей или меньшей степени учениками Мольера. Все лучшие актеры XVIII и первой половины XIX века воспитывались на Мольере и были обязаны ему многими своими сценическими успехами. Основоположник сценического реализма в театре в XIX веке великий русский актер М. С. Щепкин благоговел перед Мольером и предпочитал его комедии всем пьесам мирового репертуара. В XX веке к Мольеру дважды обращался лучший театр нашей страны — Московский Художественный театр: в 1913 году здесь были поставлены комедии «Мнимый больной» и «Брак поневоле», а в 1939 году — «Тартюф», работой над которым закончил свой жизненный путь К. С. Станиславский.

Все эти факты подтверждают правильность слов, написанных в 1924 году известным французским ученым, знатоком русского театра, Юлием Патуйе: «Ни один иноязычный народ не создал Мольеру такой громкой славы, как народ русский; ни один народ не может сослаться на более постоянное преклонение перед его гением и его творчеством»[[313]](#footnote-314).

Французскому ученому, писавшему эти строки в отдалении от новой, послеоктябрьской России, были неизвестны некоторые весьма знаменательные факты, которые следовало бы зарегистрировать в книге, отражающей бытование Мольера {428} в нашей стране. Здесь следовало бы отметить, что после Великой Октябрьской социалистической революции Мольер стал именно в нашей стране достоянием широчайших народных масс, что в годы гражданской войны его пьесы входили в репертуар буквально всех театров и игрались летучими актерскими отрядами на фронте перед красноармейцами; что затем Мольер утвердился на подмостках театров многочисленных народностей СССР, приобщившихся к театральной культуре только после Октября и часто начинавших свою работу с исполнения комедий великого французского драматурга. Так именно наша Советская страна вписала одну из самых ярких страниц в историю посмертных влияний Мольера на мировой театр.

При всем том, если присмотреться к репертуару нашего театра за последние десять лет, нельзя не отметить сравнительно незначительного места, занимаемого в нем комедиями Мольера. Как это ни странно, но именно после того, как все наши театры поставили перед собой задачу освоения классического наследия, Мольер стал в них довольно редким гостем. Его пьесы ставятся в последние годы значительно реже пьес Шекспира, Лопе де Вега, Гольдони и многих других классиков. Особенно «не повезло» Мольеру в Ленинграде, где за последние десять лет можно отметить только одну запомнившуюся мольеровскую постановку — «Скупого» в Новом театре (1938). Это особенно курьезно, если учесть, что в нашем городе имеется специальный Театр комедии, отводящий большое место пьесам западноевропейских драматургов. Мы видели в этом театре постановки комедий Шекспира, Лопе де Вега, Шеридана, Скриба, Вернейля, Фербера, Пристли; в недалеком будущем мы увидим здесь комедию Аларкона. Забытым оказался только величайший комедиограф нового времени — Мольер…

На фоне отмеченного длительного забвения Мольера ленинградскими театрами приобретает особый интерес недавно показанная Театром юных зрителей постановка «Тартюфа», осуществленная режиссером П. К. Вейсбремом. Эта постановка является вторым опытом включения Мольера в репертуар старейшего из наших детских театров; первым опытом была постановка в ТЮЗе «Проделок Скапена» (1924), к сожалению, очень недолго удержавшаяся в репертуаре театра. Специальные педагогические задачи, стоящие перед ТЮЗом как театром для детей и юношества, делают постановку им мольеровских пьес не только вполне естественной, но даже необходимой, ибо ТЮЗ должен ознакомить свою юную аудиторию с лучшими произведениями классиков, входящими в школьные программы. Заметим, что эту свою задачу ТЮЗ выполнял последние годы недостаточно интенсивно. Тем более {429} уместной и своевременной следует признать новую тюзовскую постановку Мольера.

Специфика ТЮЗа заставляет нас поставить вопрос, который не пришлось бы поднимать по поводу работы ни одного другого театра, — вопрос о выборе пьесы. Не подлежит никакому сомнению, что «Тартюф» является одной из драгоценнейших жемчужин в мольеровском наследии. Эта гениальная комедия, направленная против ханжества и лицемерия, вскрывающая с потрясающей силой реакционную роль религии в человеческой жизни, недаром является популярной в нашей стране комедией Мольера, чаще всего идущей на сцене. Но при всем том «Тартюф» отличается от огромного большинства мольеровских пьес наличием ряда эротических моментов в пьесе. Ввиду этого она меньше других мольеровских комедий пригодна для детского театра. Включая ее в репертуар, ТЮЗ сильно ограничил круг зрителей, допускаемых на ее представления (школьники трех старших классов). О последнем можно пожалеть, ибо, поставив другую пьесу Мольера (например, «Мещанина во дворянстве», «Мнимого больного», «Лекаря поневоле»), театр мог бы дать спектакль, доступный гораздо более широким кругам школьников.

Если оставить в стороне это соображение, постановка «Тартюфа» в ТЮЗе должна быть признана весьма значительным фактом в театральной жизни Ленинграда. Великая комедия Мольера имеет право на то, чтобы постоянно быть в репертуаре наших театров наряду с основными пьесами Шекспира и русских классиков. Новый спектакль ТЮЗа сделан настолько ярко, тонко и интересно, что он имеет все основания привлекать внимание не только юных, но и взрослых зрителей. Он несомненно заполняет существенный пробел в репертуаре ленинградских театров. Зрители, тщетно ожидавшие постановки Мольера в наших основных театрах, начнут посещать ТЮЗ и не раскаются в этом. Со своей стороны мы горячо рекомендуем тюзовскую постановку вниманию всех взрослых зрителей.

### 2

Первое и самое общее впечатление, оставляемое тюзовской постановкой «Тартюфа», — впечатление огромного художественного обаяния. ТЮЗу удалось хорошо передать то, что далеко не всегда удается театрам, исполняющим Мольера, — присущее почти всем комедиям великого французского драматурга веселье, жизнерадостность, задорный смех, окрашенный в лучших комедиях Мольера в тона острой социально-политической сатиры.

{430} Драматург подлинно народный, наследник лучших традиций средневекового площадного фарса, почитатель Табарена, соперник знаменитого итальянского комика Скарамуша, Мольер был в высшей степени чужд сухому академизму, к которому тщетно пытался привести его знаменитый критик Буало — теоретик классицизма. Правда, Мольер отдал значительную дань доктрине классицизма, который был в это время синонимом большого, общенационального искусства. Но он оставался чужд сословной ограниченности ортодоксальных классицистов, их чрезмерной ориентации на вкусы двора, их одностороннему рационализму, уводившему их от народного творчества. Народная, плебейская стихия бурлила в комедиях Мольера под покровом воспринятых от классицизма условностей и правил. Передать ощущение этой народно-комической стихии — такова задача всякого театра, исполняющего Мольера. ТЮЗу это удалось, и в этом — первая заслуга данного спектакля, вызывающего смех зрительного зала.

Какими средствами, однако, добивается ТЮЗ отмеченной легкости? Прежде всего комедия Мольера очень сильно сокращена и разгружена от многочисленных тирад, которыми переполнена в оригинале (например, роль Клеанта). ТЮЗ играет «Тартюфа» в известном переводе В. С. Лихачева, излюбленном всеми нашими театрами (в том числе и МХАТ) и в свое время (1888) отмеченном пушкинской премией. Этот перевод сильно сокращает текст комедии и сделан вольными стихами, несколько напоминающими грибоедовский стих. Стихи Лихачева придают мольеровской комедии, написанной александрийским стихом, совершенно иное звучание, иной ритм и тональность. Именно потому нам кажется неверным играть комедию Мольера в этом переводе, тем более что мы располагаем новым, превосходным переводом «Тартюфа», принадлежащим перу такого крупнейшего мастера советского стихотворного перевода, как М. Л. Лозинский. Легкости следует добиваться разными средствами, но только не путем искажения текста оригинала, каким, по существу, является перевод Лихачева.

Выступая против исполнения «Тартюфа» в переводе Лихачева, мы вовсе не хотим утверждать недопустимость сокращения текста комедии. Напротив, мы считаем это вполне естественным и допустимым, учитывая условия восприятия пьесы юным зрителем. Но ведь сокращения можно было бы сделать также и в точном переводе Лозинского.

Из дополнительных купюр текста вызывает наше возражение только одна — сильное сокращение заключительного монолога офицера, разрубающего запутанный узел действия комедии. Как известно, в этом монологе офицер (почему-то {431} названный в тюзовской программе «начальником королевской полиции»!), произнося панегирик мудрому и «правдолюбивому» королю Людовику XIV, сразу распознавшему Тартюфа, сообщает ценные нашему зрителю сведения о герое комедии, оказавшемся «известным плутом», о «бессовестных деяниях» которого вышли бы целые «тома повествований». Все это выпущено. Но думается, что похвалы королю, который был покровителем Мольера, не смогут дезориентировать наших школьников, изучающих историю.

Стремясь усилить живость и легкость комедии, режиссер Вейсбрем значительно перепланировал «Тартюфа». Прежде всего он превратил пять актов комедии в три, соединив второй и третий, четвертый и пятый акты. Внутри актов он создал деление на картины, сопровождаемое переносом действия из одной комнаты дома Оргона в другую. Тем самым оказался ликвидированным закон единства места, соблюдаемый Мольером как классицистом. В принципе против этого новшества возражать не приходится, потому что единство места — это условность, снятая дальнейшим развитием европейской драмы и театра. Отбрасывая принцип единства места, режиссура получает возможность более полного и яркого раскрытия мольеровского текста, как это блестяще показал уже известный французский режиссер Антуан в своей постановке «Тартюфа» в парижском театре «Одеон» в 1907 году.

Разбивка «Тартюфа» на картины, сделанная Вейсбремом, временами очень удачна. Так, например, очень убедительно разделение второго акта на две картины, из коих первая разыгрывается в спальне Марианы, где происходит ее большая сцена с отцом, а вторая — сцена размолвки и примирения с Валером — естественно переносится в другое помещение в квартире Оргона. Убедительно также перенесение беседы Оргона с Клеантом в первом акте в кабинет Оргона с парадной лестницы, на которой разыгрывается начало комедии. Однако технически это перенесение сделано неряшливо, ибо фраза, с которой начинается сцена в кабинете Оргона (явление четвертое по тексту комедии): «Она в глаза смеется над тобой», — является ответом на реплику Дорины, оставленную в предыдущей картине и произнесенную ею уже после ухода Оргона и Клеанта.

При разбивке «Тартюфа» на картины Вейсбрем часто пользуется введенной им домашней церковью или часовней. На ее фоне происходит ряд сцен комедии, в том числе встреча Марианы с Валером и большая часть «проходных» сцен второго и третьего актов. Сцена же второго свидания Эльмиры с Тартюфом, завершающаяся его разоблачением, переносится даже внутрь часовни. Ни малейшего основания вводить в действие эту часовню или церковь в тексте комедии не {432} имеется. Скорее обратное: Оргон, рассказывая Клеанту о своем знакомстве с Тартюфом, говорит: «Он нашу церковь посещал», явно показывая этим, что речь идет о приходской церкви, в которую открыт доступ всем желающим. Вейсбрему понадобилось устроить церковь в доме Оргона только для того, чтобы ввести в спектакль церковное пение и тому подобные аксессуары, в которых комедия Мольера совершенно не нуждается.

Из спорных моментов режиссерской интерпретации «Тартюфа» следует отметить еще необычайное раздувание роли слуги Тартюфа Лорана, который по тексту комедии вовсе не появляется на сцене. Вейсбрем, следуя недавно распространенному обыкновению вводить в постановки классических пьес «лица без речей», заставляет Лорана все время сопутствовать Тартюфу и исполнять обязанности церковнослужителя. По своему внешнему облику Лоран (артист М. Гипсей-Хипсей) напоминает больше священника, чем слугу проходимца Тартюфа.

Не убедительно также превращение режиссурой Оргона в… ювелира (!). Эта профессия нужна режиссеру только для того, чтобы занять чем-нибудь Оргона во время его длинной беседы с Клеантом в первом акте. Между тем из текста комедии видно, что Оргон — очень богатый буржуа, породнившийся с дворянами и владеющий поместьем, из которого он возвращается в первом акте.

Не совсем удачно трактована режиссером финальная сцена комедии. По Вейсбрему, Тартюф появляется здесь с двумя солдатами без офицера, который неожиданно входит в последний момент, чтобы арестовать Тартюфа. Между тем в тексте комедии офицер ясно говорит: «Король меня послал в его распоряжение, чтоб видеть, как дойдет бесстыдство до конца». Заметим, что Тартюф не мог как гражданское лицо явиться с солдатами, чтобы арестовать Оргона. Разделение выходов Тартюфа и офицера продиктовано исключительно соображениями зрелищной эффектности и лишено всякого смысла.

Несмотря на наличие в постановке Вейсбрема неувязок и промахов, подобных отмеченным, работа режиссера, в данном спектакле отличается большой изобретательностью и остроумием. Почти все мизансцены спектакля ярки и выразительны. Открытая площадка ТЮЗа великолепно использована и обыграна во всех направлениях. Зрительная сторона спектакля весьма выигрывает благодаря интересным декорациям молодой художницы Н. Н. Ивановой, показавшей квартиру Оргона в разнообразных ее частях и ярко противопоставившей ее парадные и жилые комнаты, имеющие совершенно различный вид.

### **{****433}** 3

Центральной проблемой актерской интерпретации «Тартюфа» является исполнение заглавной роли. Образ Тартюфа — один из интереснейших в драматургии Мольера, допускающий различные истолкования.

Сценическая история «Тартюфа» знает две основные манеры интерпретации центрального образа пьесы. Первая манера восходит к актеру Дюкруази, игравшему роль Тартюфа при жизни Мольера и под его непосредственным руководством. Это была манера односторонне комического изображения Тартюфа, рисовавшая его некиим грубым животным с румяным лицом, красными ушами и толстым брюхом. Обжора и пьяница под маской святоши, Тартюф только увеселял зрителей своими комическими повадками.

Вторая манера истолкования образа Тартюфа, восходящая к актеру XVIII века Вангову, отбрасывала обыкновение играть Тартюфа в чисто комических тонах путем подчеркивания его грубой чувственности. Актеры этой манеры делали акцент на лицемерии Тартюфа, подчеркивали его страстность, выявляли мрачные стороны его характера. В исполнении актера Вормса (конец XIX века) Тартюф напоминал отчасти Яго, отчасти дона Салюстия («Рюи Блаз»).

Исполнитель роли Тартюфа в ТЮЗе, заслуженный деятель искусств Л. Ф. Макарьев, приближается в своем исполнении к очерченной второй манере, несравненно более плодотворной для реалистического театра, чем первая, односторонне буффонная трактовка этого образа. В исполнении Макарьева Тартюф имеет обличье светского человека. Он довольно красив, изящен, безупречно воспитан и необычайно обходителен. Он великолепно носит маску святоши, которую с него не легко сорвать. Но сквозь изящный внешний облик макарьевского Тартюфа проглядывает его низкая душа, которая и заставляет все семейство Оргона возненавидеть его. Макарьев тонко рисует образ настоящего врага, умного, холодного и беспощадного хищника, для которого маска набожности есть лишь средство сделать карьеру. Макарьевский Тартюф не только не верит, но цинично кощунствует в момент любовного свидания с Эльмирой, когда он убедился в ненужности ему маски святоши. Он кладет молитвенник и четки у подножия большого распятия и сам садится у его подножия спиной к этому священному для всякого христианина предмету, убеждая Эльмиру отдаться ему. В этой детали характер Тартюфа раскрывается во всю ширь.

Вся роль Макарьева переполнена удачно найденными деталями. Его Тартюф осторожен. Придя на второе свидание с Эльмирой, он долго не верит ей, подозрительно озирается {434} по сторонам, подходит к столу, под которым спрятан Оргон, и приподымает скатерть, чтобы заглянуть под стол, но Эльмира отвлекает его своими речами, и он, увлекшись ими, забывает заглянуть под стол.

Из таких деталей сплетается весь образ Тартюфа. Единственным местом роли, вызывающим наше возражение, является поведение Тартюфа после его разоблачения Оргоном. Здесь Макарьев сразу снимает маску святоши со своего героя и принимает тон и манеры мелодраматического злодея. Это вряд ли правильно. Тартюф не должен здесь расставаться со своей маской, которая пригодится ему еще в последнем акте. Даже грозя Оргону, он сохраняет свой тартюфский тон и повадки, которые от этого должны стать еще отвратительнее.

В целом же роль Тартюфа должна быть признана крупнейшим актерским достижением Макарьева и одним из значительнейших образов, созданных за последние годы ленинградскими актерами.

После Макарьева — Тартюфа интереснейшим актерским достижением спектакля является Дорина в исполнении заслуженной артистки А. А. Охитиной. Талантливая артистка ведет роль хитрой и умной служанки Оргона с огромным комическим темпераментом. Замечательно мимическое мастерство, которое она пускает в ход для отделки своей роли. В исполнении Охитиной находит яркое и целостное выражение та народно-комическая стихия, которой всегда наделены слуги и служанки Мольера.

Превосходное впечатление оставляет также артистка И. Д. Солянинова в роли Эльмиры. Отличная исполнительница ролей травести, Солянинова в данном случае проявила большое мастерство, исполнив роль героини, не вполне соответствующую ее внешним данным. С исключительно тонким мастерством она провела обе сцены с Тартюфом, особенно вторую, в которой Эльмира выступает в роли соблазнительницы. Приятное впечатление оставила также вторая исполнительница роли Эльмиры, молодая артистка Л. И. Бондаренко.

Роль Оргона, которую играл сам Мольер, исполняется в ТЮЗе А. Г. Германом и заслуженным артистом А. А. Костричкиным. Первый из названных исполнителей играет Оргона живее и ярче, с немалым юмором, хотя и недостаточно дает градацию настроений Оргона, нарастающих постепенно. У Костричкина интересный рисунок роли, но несколько замедленный темп исполнения, отрицательно отражающийся также на его партнерах. Из отдельных деталей роли Оргона хочется отметить неправильно, на наш взгляд, произносимую обоими исполнителями реплику «бедняжка!» (по адресу Тартюфа). Вместо умиления, характеризующего глупость и слепоту Оргона, {435} влюбленного в Тартюфа, оба исполнителя говорят это слово вызывающим тоном, с сильным нажимом, как бы задирая присутствующих. Такая трактовка в корне расходится с замыслом Мольера и обличает в режиссере только намерение сделать это место иначе, чем было искони принято.

Из прочих исполнителей запоминаются г‑жа Пернель (заслуженная артистка Е. М. Мундт и С. Ш. Иртлач) и судебный пристав Лоайаль (С. А. Дилин).

В целом постановку «Тартюфа» следует признать очень интересной, несмотря на все ее недочеты. Это одна из самых ярких попыток интерпретации классического произведения, какие мы видели за последние годы в ленинградских театрах.

*1940*

## **{****436}** «Волки и овцы» в Малом театре

Малый театр возобновил «Волки и овцы», одну из лучших, ярчайших комедий Островского, в постановке народного артиста СССР П. М. Садовского. Тем самым в текущий репертуар старейшего нашего театра вошла шестая пьеса драматурга, которого умеют по-настоящему исполнять только в Малом театре. Ведь недаром Малый театр принято у нас называть «Домом Островского».

Наша страна любит и ценит Малый театр за эту связь его с нашим величайшим драматургом. Ведь именно в Малом театре протекла вся деятельность Островского. Здесь он нашел первых и идеальных истолкователей созданных им образов. Здесь гораздо больше, чем в Петербургском Александринском театре, создалась крепкая актерская традиция исполнения пьес Островского, сохранившаяся в неприкосновенности до наших дней. Эта традиция передавалась от поколения к поколению, благоговейно хранимая в тех актерских «династиях», которые более ста лет царят на подмостках Малого театра. Наиболее славной из этих «династий» является «семья Садовских», родоначальник которой Пров Михайлович Садовский, друг Островского и первый гениальный исполнитель созданных им образов купцов-самодуров, был дедом и тезкой П. М. Садовского, постановщика отчетного спектакля.

Нынешняя постановка «Волков и овец» — шестая по счету в стенах Малого театра. Впервые поставленная в 1875 году, комедия возобновлялась в 1894, 1916, 1935 и 1941 годах. Среди ее исполнителей мы находим величайших актеров Малого театра — Г. Н. Федотову (Купавина и Мурзавецкая), Н. А. Никулину и Е. К. Лешковскую (Глафира), М. Н. Ермолову (Купавина), О. О. Садовскую и М. М. Блюменталь-Тамарину (Анфуса), И. В. Самарина, А. П. Ленского и М. М. Климова (Лыняев), М. П. Садовского (Мурзавецкий), {437} С. В. Шумского, Н. И. Музиля и О. А. Правдина (Чугунов), А. И. Южина (Беркутов). Каждый из этих знаменитых исполнителей комедии Островского ни в чем не повторял своих предшественников, находя новые и свежие краски для истолкования ее образов. При этом отправной точкой всегда являлась пьеса Островского, ее текст, ее идейно-образная и формальная структура, которые для Малого театра были чем-то безусловным, не подлежащим никаким изменениям.

Один только раз за всю свою семидесятилетнюю сценическую жизнь на подмостках Малого театра «Волки и овцы» были подвергнуты довольно смелой (чтобы не сказать больше!) режиссерской переработке К. П. Хохловым в 1935 году. Стремясь по-новому «прочесть» пьесу, приблизив ее к воззрениям и вкусам советского зрителя, Хохлов превратил помещицу-ханжу Мурзавецкую в… игуменью Меропию, ее дворецкого Павлина в… келейницу мать Павлину, родственницу Мурзавецкой Глафиру в послушницу, а помещичий дом Мурзавецкой — в монастырь. Такая вздорная операция над жемчужиной русской комедийной драматургии называлась в то время «критическим освоением классического наследия». Нелепость ее видна из того, что, превратив Мурзавецкую в игуменью, режиссер забыл, что она говорит в пьесе не языком игуменьи, а языком светской барыни. В итоге пьеса провалилась, несмотря на великолепный ансамбль исполнителей.

После 1935 года Малый театр уже никогда не отваживался на подобный «критический пересмотр» сложившихся традиций исполнения Островского. Напротив: чем дальше, тем больше становилась ясной необходимость именно в данном театре бережно сохранять эти традиции, живущие в великолепном мастерстве старшего поколения актеров «Дома Островского». Уже в постановке 1941 года Л. А. Волков возобновил традиционные приемы исполнения комедии, восходящие ко времени ее первой постановки. А в нынешней постановке старый мастер Малого театра П. М. Садовский, сам игравший в свое время с большим успехом роль Беркутова, попытался восстановить также постановочные принципы времен Островского, всю стилистику театра его времени.

Режиссерская работа П. М. Садовского над пьесой «Волки и овцы» пронизана мыслью, что великий русский драматург-реалист Островский, гениальный изобразитель русской жизни, обличитель ее темных сторон, ее собственнических пороков, является настолько живым и актуальным для нашего времени, что не нуждается ни в каком подновлении, ни в каком переводе на язык современного театра. Островского нужно играть так, как играли его в театре его времени. Вот почему П. М. Садовский значительно уменьшает в спектакле элемент движения, заставляет всех исполнителей проводить большую {438} часть сцен сидя, а в декорации комнаты Мурзавецкой водружает по старинному обычаю ее кресло на самой середине сцены, против суфлерской будки. Чудесные по своим краскам декорации художника К. Ф. Юона сделаны на старинный лад и почти в точности выполняют авторские указания обстановки. В актерском исполнении сделан акцент на его речевой стороне, на выразительности языка. В полном согласии с воззрениями самого Островского язык персонажей комедии, склад их речи, ее интонации и ритм становятся едва ли не важнейшим средством характеристики действующих лиц.

Существенной особенностью спектакля «Волки и овцы» является то, что это чисто актерский спектакль, в котором режиссер совершенно не дает о себе знать никакими постановочными ухищрениями, никакими субъективными домыслами или попытками «по-новому прочесть пьесу» (как у нас часто говорится). Свою режиссерскую задачу П. М. Садовский видит в том, чтобы научить актеров исполнять свои роли в точном согласии с пьесой и с найденными уже во времена Островского способами ее сценической интерпретации. Садовский не навязывает актерам никакого режиссерского плана, который заставил бы их в чем-либо отступить от привычной манеры игры. Каждый из исполнителей «Волков и овец» играет по-своему. В спектакле сталкиваются различные приемы, различные школы и методы актерской игры. Так, например, заслуженный артист И. В. Ильинский (Мурзавецкий) и заслуженный артист Н. Н. Гремин (Павлин) являются актерами разных школ, глубоко отличными по особенностям своей техники, а между тем в проводимых ими совместных сценах не чувствуется никакого разнобоя, а, напротив, устанавливается полный контакт. Секретом такого актерского ансамбля, сохраняющего в полной мере индивидуальные особенности исполнителей и не подстригающего их под одну гребенку, владеет только Малый театр.

В силу такого мудрого ненавязывания актерам своего режиссерского понимания исполняемых ими ролей Садовскому удалось показать в «Волках и овцах» по два совершенно различных и в то же время одинаково полноправных варианта актерского истолкования основных образов пьесы. Так, центральный образ помещицы-ханжи Мурзавецкой совершенно различно раскрывается обеими исполнительницами этой роли, народными артистками СССР А. А. Яблочкиной и В. Н. Пашенной. Яблочкина скрывает звериную натуру этой матерой волчицы крепостнической закваски за обличьем светской дамы, которую можно представить себе не только в губернском захолустье, но даже в петербургском салоне. Ее Мурзавецкая сделана, так сказать, «шекспировским» методом, многокрасочно и противоречиво. Пашенная дает иной актерский образ {439} заслуженной хищницы в маске религиозного аскетизма — образ однокрасочный, так сказать, «мольеровский», в котором волчья натура Мурзавецкой предстает в совершенно обнаженном, открытом виде. Ее Мурзавецкая — почти плакатная фигура, публицистически заостренная. Каждое из двух толкований образа имеет свои права на существование, каждое таит в себе интересные возможности и по-разному раскрывает авторский замысел.

Столь же различные и одинаково законные актерские интерпретации дают образу Анфусы Тихоновны, тетки Купавиной, народные артистки СССР Е. Д. Турчанинова и В. Н. Рыжова. Турчанинова истолковывает эту великую «молчальницу», выражающую свои мысли отрывочными «что уж» и «где уж», как бедную родственницу богатой помещицы, в которой ее подчиненное положение выработало привычку держать язык за зубами. Ее забитая Анфуса скорее трогательна, чем комична. Рыжова дает совершенно иной образ хитрой, юркой и зоркой Анфусы, которая отлично все понимает и над всем посмеивается, держась в стороне от жизненной схватки «волков» и «овец», окружающих ее. Анфуса Рыжовой заразительно весела и комична. Рыжова раскрывает в этой роли во всю ширь свое изумительное мимическое мастерство, присущий ей одной острый, гротесковый сценический рисунок. Она буквально «купается» в этой роли, которая кажется написанной специально для этой замечательной актрисы.

Купавина в исполнении заслуженной артистки Е. М. Шатровой — замечательный, чудесно найденный образ жизнерадостной, красивой, молодой женщины, наслаждающейся той волей, которую принесла ей смерть старого мужа. У Шатровой Купавина вовсе не глупа, не пуста, не ленива и не флегматична. Это женщина со вкусом, которой претит всякая пошлость, исходящая не только от кретина Мурзавецкого, но даже от любимого ею Беркутова. Ее несчастье только в том, что у нее нет жизненной хватки, нет той энергии, которой наделена Глафира. Потому она и попадает в конце концов в пасть к волку Беркутову, которого она рассчитывала держать у себя в подчинении. Образ Купавиной раскрыт Шатровой с покоряющей убедительностью и безупречным вкусом. Отныне уже ни одна актриса не сможет играть Купавину старыми трафаретными приемами.

Глафира в исполнении заслуженной артистки Д. В. Зеркаловой хорошо памятна московским театралам по спектаклям Центрального театра Красной Армии и Малого театра (постановка 1941 года). Блестящее комедийное мастерство, филигранная отделка диалога, заразительный темперамент Зеркаловой, умелая мобилизация ею всех ресурсов женского обаяния и кокетства, которые она обрушивает на голову {440} обольщаемого ею закоренелого холостяка Лыняева в знаменитой сцене третьего акта, настолько хорошо известны и оценены нашим зрителем, что о них достаточно только упомянуть. Но при всем своем блеске исполнение Зеркаловой роли Глафиры вызывает ряд возражений.

Зеркалова совершенно правильно понимает Глафиру как умную, ловкую и дерзкую хищницу, достойную занять место в стае «волков» рядом с самим Беркутовым. Но она слишком прямолинейно реализует этот правильный замысел. Уже при первом появлении Зеркаловой в первом акте она обжигает собеседников и зрителей взглядом молодой волчицы из-под носимой ею монашеской косынки. А во втором акте, едва очутившись наедине с Купавиной, она раскрывает свою хищную натуру сразу во всю ширь; уже с этого момента зритель считает ее гораздо более, опытной в жизненном отношении, чем это указано автором. Все дальнейшее поведение Зеркаловой — Глафиры только подтверждает это предположение. Сцена обольщения Лыняева проводится так, как если бы у Глафиры был большой опыт по части ловли женихов. В четвертом акте она мертвой хваткой хватает свою жертву. А в пятом акте Глафира, приезжая к Мурзавецкой, имеет такой вид и манеры, как если бы она уже успела побывать в Париже. Все это делается талантливой артисткой блестяще, и все же хочется спросить ее: а где же та «бедная девица, родственница Мурзавецкой», какой видел свою Глафиру Островский? И как согласовать с таким поведением Глафиры ее признание, что она в Петербурге не думала о ловле женихов? Откуда же у Глафиры эта уверенность, этот опыт, эти ухватки видавшей виды женщины? Не правильнее ли и не интереснее ли для актрисы было показать постепенный рост Глафиры, ее превращение в хищницу?

Заслуженный артист Н. А. Светловидов играет Лыняева умно, вдумчиво, с множеством интересных психологических деталей. Но по своему обличью этот либеральный помещик очень уж невзрачен. Он весь какой-то развинченный, суетливый и нечистоплотный. В нем совсем не чувствуется «богатый барин». Он имеет скорее вид уездного земского врача.

Народный артист РСФСР М. Ф. Ленин играет главного «волка», столичного дельца из помещиков Беркутова, с присущим этому актеру внешним блеском и превосходно разработанными речевыми интонациями. Но он играет чересчур открыто, «в лоб», слишком выявляя скрытые пружины поведения Беркутова и слишком глядя сверху вниз на грубоватых и простодушных провинциалов.

Аполлон Мурзавецкий в истолковании заслуженного артиста И. В. Ильинского — это уже не образ разложившегося дворянского сынка, самовлюбленного и спившегося кретина, {441} а карикатура. Талантливый артист чересчур сгустил и без того яркие краски, которыми обрисовал Аполлона сам Островский, и уже перешагнул за грань реалистического театра. Как ни гнусен и омерзителен Мурзавецкий, это все же человек, а не персонаж кукольного театра. А у Ильинского Аполлон весь какой-то марионеточный.

Очень интересно и правильно играет заслуженный артист В. А. Владиславский Вукола Чугунова, бывшего члена суда, прогнанного за взятки и превратившегося в управляющего Купавиной. Владиславский сумел подчеркнуть в этом подьячем, в этом темном дельце бывшего барина, тяжело переживающего свое нынешнее падение и деградацию, что, впрочем, не мешает ему творить всякие подлости.

Нельзя не отметить также заслуженного артиста Н. Н. Гремина в маленькой роли дворецкого Павлина. Гремину удалось создать типичный образ старого помещичьего слуги, преданного своей «барышне», только через посредство замечательно разработанной речи, секретом которой так хорошо владеют актеры Малого театра. Живой и убедительный образ Горецкого, племянника Чугунова, дает артист В. В. Телегин.

Спектакль «Волки и овцы» лишний раз показал неувядающую силу и обаяние актерских традиций Малого театра, его блестящее мастерство в исполнении пьес Островского. Он побуждает нас высказать пожелание, чтобы в репертуар театра были введены все основные пьесы нашего лучшего драматурга.

*1944*

## **{****442}** «Адриенна Лекуврер» в Московском Камерном театре

«Адриенна Лекуврер» является старейшим из спектаклей Московского Камерного театра, сохранившимся до сих пор в его репертуаре. Впервые поставленный 25 ноября 1919 года, он выдержал за двадцать пять лет своей сценической жизни 750 представлений, тем самым приблизившись к любимейшим, популярнейшим спектаклям старейших московских театров.

В пору своей работы над постановкой «Адриенны Лекуврер» Московский Камерный театр был театром изысканного формального новаторства. Основанный А. Я. Таировым в 1914 году, он поднял знамя эстетического бунта против мещанской пошлости и обывательской скуки, против мелкотравчатого буржуазного реализма, царившего на сцене большинства тогдашних московских театров. Отрицая мещанский развлекательный репертуар, поставляемый драмоделами типа Рышкова и Ко, Камерный театр составлял свой репертуар из первоклассных произведений преимущественно зарубежной драматургии, старой и новой. Вслед за индусским драматургом Калидасой, автором трагедии «Сакунтала», шедшей на открытии Камерного театра в 1914 году, на подмостках МКТ увидели свет произведения таких крупнейших художников слова, как Оскар Уайльд («Саломея»), Э.‑Т.‑А. Гофман («Принцесса Брамбилла», «Синьор Формика»), Поль Клодель («Благовещение», «Обмен»), Иннокентий Анненский («Фамира Кифаред») и др. Все это были пьесы, не ставившиеся до того ни в одном русском театре. И представали они глазам зрителя в необычайно смелом по своим краскам, формам и линиям оформлении таких «левых» художников, как П. Кузнецов, Н. Гончарова, С. Судейкин, А. Лентулов, Г. Якулов, А. Экстер, В. Веснин и другие. Кубистическим декорациям и костюмам соответствовала крайне условная манера актерского {443} исполнения, в котором на первом месте стояла изысканная певучесть интонаций, далеких от обыденной речи, и мастерски разработанная система движений и жестов, тоже весьма далеких от бытовой повседневности. Каждый спектакль тогдашнего Камерного театра ставил и разрешал какую-либо формально-стилистическую проблему, искал новые сценические жанры, новые средства театральной выразительности, новые приемы композиции спектакля. Это был театр, далекий от реализма, от искания жизненной правды, от раскрытия процессов, происходящих в живой действительности.

На фоне такого увлечения формальным новаторством и борьбы с традициями русского реалистического театра постановка «Адриенны Лекуврер» в 1919 году выделялась своей относительной скромностью, отсутствием каких-либо значительных формальных экспериментов, главное же — своей ориентацией на широкого зрителя, стремлением захватить и взволновать его показом больших человеческих чувств, столкновениями человеческих характеров и страстей. Это был первый актерский спектакль Камерного театра, апеллировавший к чувству зрителя, а не только к его эстетической мысли. Именно потому, пройдя малозамеченным московской критикой в год своей премьеры, он сразу завоевал симпатии широкого зрителя и до сих пор сохранился в репертуаре.

Спектакль создан на основе пьесы популярного французского драматурга первой половины XIX века Эжена Скриба, прославленного сочинителя «хорошо сделанных пьес», имевших огромный успех на сценах всех европейских театров. Историческая драма (точнее — мелодрама) «Адриенна Лекуврер» была написана Скрибом совместно с другим популярным драматургом Э. Легуве в 1849 году и имела шумный успех благодаря замечательному исполнению заглавной роли великой трагической актрисой Рашель. Героиней своей пьесы Скриб и Легуве сделали замечательную французскую актрису XVIII века, смело боровшуюся за идейность спектакля, за реализм, за внутреннее психологическое осмысление образов в эпоху, когда от актера требовалось только умение красиво декламировать стихи и принимать красивые позы, подражая манерам придворной аристократии. Великий драматург-просветитель Вольтер нашел в Адриенне Лекуврер идеальную исполнительницу ролей героинь своих трагедий и считал ее «неподражаемой в искусстве изображения страстей».

В основу сюжета пьесы Скриба положена история трагической гибели Адриенны, по поводу которой в Париже ходило немало толков. Современники были убеждены, что она умерла от отравления, и считали виновницей ее смерти принцессу Бульонскую, приревновавшую ее к великосветскому волоките, «герцогу без герцогства» Морису Саксонскому. Скриб и Легуве {444} использовали эту версию и нарисовали в своей пьесе трагедию высокой жертвенной любви, столкнувшейся с холодным, бездушным аристократическим обществом. Великая актриса Адриенна Лекуврер живет и творит в мире развращенной, высокомерной знати, которая не может понять ее вдохновенное, высокое искусство. Единственным человеком, способным оценить Адриенну как актрису и как человека, является старый режиссер Мишоне. Все прочие представители актерского мира являются беспринципными прислужниками аристократии во главе с не появляющейся на сцене, но много раз упоминаемой актрисой Дюкло.

Но общество не только не понимает Адриенну; оно мешает ее любви. Соперницей Адриенны является принцесса Бульонская, черствая интриганка, лицемерка и хищница, которая не останавливается перед тем, чтобы отравить ненавистную соперницу. Смерть Адриенны от руки принцессы получает характер обвинительного приговора растленному старорежимному обществу, а благородная в своей простоте, искренности и самоотвержении актриса Адриенна Лекуврер приобретает облик подлинной героини и мученицы.

В драматическом наследии Скриба «Адриенна Лекуврер» занимает особое место. Это едва ли не единственная пьеса, в которой ему удалось освободиться от водевильных традиций и от прославления буржуазного стяжательства и коммерческой морали и нарисовать полнокровный реалистический образ героини, воплощающий его новый гуманистический идеал. Пьеса почти совершенно лишена обычной скрибовской дешевки и фальши. Это и привлекало к ней внимание всех крупнейших трагических актрис Франции XIX века во главе с Рашель и Сарой Бернар. Это привлекло к ней внимание также крупнейшей из наших трагических актрис — Алисы Коонен.

В творческой биографии А. Г. Коонен постановка «Адриенны Лекуврер» была весьма значительным событием. Это была первая пьеса, в которой эта замечательная актриса не занималась стилизацией (как в «Сакунтале», «Саломее» и др.), а раскрывала перед зрителем большие человеческие переживания, близкие и понятные ему, несмотря на отдаленность эпохи, в которую происходит действие пьесы. Исполняя роль Адриенны, Коонен поднялась на такую трагическую высоту, которая дала ей возможность вскоре после того сыграть Федру. В этом смысле мелодрама Скриба явилась как бы переходной ступенью от декадентских пьес типа «Саломеи» к величавой трагедии Расина.

Какие задачи преследовал постановщик спектакля А. Я. Таиров, включая в репертуар Камерного театра «Адриенну Лекуврер»? При возобновлении спектакля в 1932 году он писал, что его задачей являлось вскрыть «большую, правдивую, {445} жертвенную жизнь Адриенны, противопоставив ее и ее неизменного друга Мишоне всему окружению великосветской среды, в которой протекает действие у Скриба и которая сыграла такую позорную роль в трагической смерти Адриенны». Таким образом, темой спектакля МКТ явилось одиночество, отверженность, рабское положение актрисы в циничном и бездушном светском обществе. Эта тема определила основной действенный конфликт спектакля — столкновение правдивой натуры великой артистки с упадочной аристократической средой. На этой основе происходит развитие внутреннего содержания образа Адриенны, которое было дано в практике исполнения Алисы Коонен, показавшей постепенное нарастание бунта Адриенны против светского общества, переводившее ее от мягкой лирики к гневу, негодованию, ярости, достигавшей кульминационной точки в замечательной сцене четвертого акта, в которой Адриенна клеймит позором принцессу Бульонскую, обращая против нее жгучую тираду из расиновской «Федры». В этой сцене выражается не только страсть отвергнутой женщины, но и сознание большого человека, носители высоких моральных и творческих принципов.

Камерный театр с самого начала хотел противопоставить в спектакле два мира — мир искусственных светских людей и мир простых, искренних людей, которых он находит в плебейской актерской среде. Люди обоих этих миров мыслят, чувствуют, ведут себя по-разному. Это заставило искать для спектакля такую оправу, которая дала бы зрительное представление о французском обществе старого режима. Художник спектакля Б. А. Фердинандов создал для него затейливое, вычурное оформление в стиле кубистического рококо, в котором и окаймлявшие сцену ширмы, и нависавшие падуги, и реквизит, и мебель, и костюмы были нарочито кудрявы, все в завитках, буклях, волютах. Так создавался зрительный образ завитого, напудренного, будуарного мира, насквозь искусственного, лживого, извращенного.

Но весь этот игрушечный мир рококо фигурировал только при показе светского общества. Как только действие переносилось в актерскую среду, стихия рококо отступала на второй план. Адриенна, Мишоне и другие артисты давали как бы другой аспект жизни, другое поведение, другой рисунок движений и жестов, лишенный аристократической вычурности и кудрявости. Если в салонах царили искусственные позы и интонации, балетная выступка, церемонные поклоны, то в актерском мире все было проще, грубее и искреннее. Здесь царили простые человеческие чувства вместо великосветской мишуры и фальши.

Но так как Камерный театр в 1919 году был, как сказано, театром формально-эстетическим по преимуществу, то стихия {446} декадентского рококо слишком выпирала наружу в спектакле, заглушая голос человеческих чувств, переживаний, трагических конфликтов. Изысканная эстетская рамка мешала спектаклю, она заслоняла в нем самое главное. Вот почему при возобновлении «Адриенны Лекуврер» в 1932 году оформление спектакля было изменено. Были убраны завитки рококо, кривые линии были сведены до минимума. Атмосфера спектакля стала иной — строже, так сказать, аскетичнее. И чем скупее и проще стало оформление, чем менее стилизованными стали движения и жесты исполнителей, тем более выступило на первый план его идейное содержание, показ трагической судьбы великой актрисы в старорежимном обществе. И больше всего от этого изменения внешнего облика спектакля выиграла исполнительница центральной роли Алиса Коонен, задумавшая образ Адриенны в строгих тонах.

Исполнение Коонен с самого начала характеризовалось большой простотой, искренностью, задушевным лиризмом, помноженными на присущее этой актрисе острое чувство формы, стиля эпохи, в которой развертывается действие пьесы. При всем том образ Адриенны в исполнении Коонен не оставался неизменным в течение двадцати пяти лет сценической жизни спектакля. Он развивался в сторону все большего углубления его и насыщения социальным содержанием. В 1919 году Коонен еще играла вслед за своими предшественницами (Рашель, Сарой Бернар, Дузе и др.) женщину, раздавленную большой любовью, переживающую личную трагедию. Начиная с 1932 года в игре Коонен появились нотки социального протеста. Она стала все больше акцентировать борьбу Адриенны с развращенным светским обществом. Такое нарастание социально-обличительных черт явилось прямым следствием воздействия на Коонен и на весь Камерный театр советской культуры, советской действительности. Оно явилось следствием работы Коонен и ее товарищей над новым, советским драматургическим материалом и свидетельствует об их чуткости к запросам зрителя наших дней.

Именно потому спектакль «Адриенна Лекуврер» не канул в вечность, как многие другие превосходные спектакли первых лет революции, а сохранился до сих пор в репертуаре театра и по-прежнему пользуется исключительной популярностью у современного зрителя.

*1945*

## **{****447}** Театральное обозрение[[314]](#footnote-315) Западная классика на московской сцене

Одной из характерных особенностей текущего театрального сезона в Москве, как и сезона минувшего, является более широкое, чем в предыдущие годы, обращение театров к зарубежному классическому театру. На московских афишах замелькали имена Шекспира, Мольера, Фильдинга, Вольтера, Бальзака, Гауптмана, Голсуорси, Лондона, Гюго…

Такое широкое обращение к зарубежной драматургии — несомненно положительный факт в жизни наших театров.

Каждая новая постановка произведений иностранных авторов ставит перед режиссерами и актерским коллективом серьезные задачи. Они призваны своим искусством активно способствовать большому и благородному делу — упрочению культурных связей между народами, более широкому взаимообмену культурными ценностями. Ведь искусство сближает народы, вдохновляет их на борьбу за лучшую жизнь.

Театрам нужно суметь передать национальный колорит пьесы, глубоко разобраться в ее стиле и жанре, с наибольшей полнотой выразить ее идейное содержание, все то, что делает произведение интересным для современного зрителя.

Обо всем этом особенно важно напомнить в связи с постановкой комедии Вольтера «Кавалер Зеленого мыса» (настоящее название его «Чудаки, или Господин с Зеленого мыса») в Московском театре драмы и комедии.

Этот маленький театр весьма интересен своим репертуаром. Впервые в Советском Союзе показал он пьесу классика польской литературы Стефана Жеромского «Грех». В этом же театре была показана пьеса Дюбуа «Гаити». И здесь же произошло возвращение в наш театр великого французского драматурга-просветителя Вольтера, пьесы которого давно уже не шли на русской сцене.

{448} Свою комедию Вольтер недаром назвал «Чудаки». Все действующие лица наделены у него какими-либо странностями. Так, отец семейства, богатый буржуа Боден, увлекается астрологией, его почтенная супруга помешана на медицине и пытается лечить всех встречных, его старшая дочь помешана на любви к мужу, корчащему из себя аристократа, который в свою очередь помешан на подражании золотой молодежи. Странности их возникли от безделья, от паразитического образа жизни. Чудаком является и «господин с Зеленого мыса», богатый судовладелец, вбивший себе в голову, что он должен на старости лет жениться на шестнадцатилетней Фантом — дочери своего старого друга Бодена.

Но комедия Вольтера не только разоблачает причуды богатых и праздных людей. Она подхватывает мольеровскую тему «мещанина во дворянстве», высмеивая условности светского брака, порожденного глубоким разложением дворянского семейного быта. Написанная весело, живо, остроумно, пьеса эта представляет собой комедию нравов, и так следует ее играть.

Но не так, однако, поступил режиссер А. Плотников, решивший усилить развлекательный элемент вольтеровской комедии, обильно уснастив ее пением, танцами, пантомимой и всякого рода игровыми трюками. За той веселой суетой и трескотней, которой переполнен спектакль, часто теряются его основная идейная направленность, его сквозное действие. К тому же переводчиком П. Бакулиным, чересчур широко и вольно понимающим свои права, присущая Вольтеру изящная легкость заменена развязностью. Присочиненные переводчиком бойкие куплеты, лихо распеваемые многими персонажами, придали обличительной комедии слишком развлекательный, водевильный характер.

Мало оправдано использование в оформлении спектакля декоративных мотивов стиля рококо художником Г. Лебедевой. Хотя во времена Вольтера такой манерный стиль и был распространен в аристократических кругах, однако нет ничего более противоречащего искусству великого просветителя, чем все эти бомбоньерочные завитушки. Форма вольтеровского спектакля должна быть столь же проста, мужественна и лаконична, как и его литературный стиль.

Таким образом, первую попытку постановки комедии Вольтера на московской сцене нельзя, к сожалению, признать вполне удачной. Заметим, однако, что многие исполнители (А. Полинский в роли графа, Л. Слижикова и Т. Ефремова в ролях обеих дочерей Бодена) безусловно имеют все данные сыграть настоящую комедию нравов с четкими реалистическими образами.

{449} Если Театру драмы и комедии принадлежит инициатива обращения к забытой пьесе Вольтера, то другой театр — Московский драматический — сделал интересную попытку постановки одной из лучших пьес Джона Голсуорси — «Мертвая хватка», никогда не шедшей на нашей сцене.

Советский читатель высоко ценит дарование Голсуорси, одного из крупнейших английских писателей-реалистов, отобразившего в своей монументальной эпопее «Сага о Форсайтах» огромные исторические сдвиги, происшедшие в буржуазной Англии на рубеже XIX и XX веков.

Гораздо меньше романов Голсуорси известны у нас его пьесы. А между тем лучшие драматические произведения писателя отличаются остротой изображаемых в них социальных конфликтов.

Пьеса «Мертвая хватка» написана в 1921 году, но показывает события, относящиеся к первым годам нашего века. Голсуорси мастерски изображает в ней жестокую борьбу, происходящую внутри правящих классов Англии на почве столкновения интересов дворян и буржуа. И хотя столкновение дворянства старого закала Хилкриста и буржуазного дельца новой складки Хорнблоуэра дается не в общественном, а в семейном плане, оно от этого не становится менее типичным. Драматург обнажает хищническую сущность обоих классов, действующих согласно принципу «хватай за горло» и соревнующихся между собой в стяжательском азарте. Он разоблачает сначала хищничество, рвачество беспардонного Хорнблоуэра, нарушавшего все моральные нормы аристократического общества. Но затем, когда начинают обороняться Хилкристы, драматург показывает, что эти аристократы, защитники джентльменских традиций, прибегают к не менее грязным приемам борьбы.

Коллектив Московского драматического театра (режиссер С. Майоров) сумел превосходно довести до зрителя замысел острокритической пьесы Голсуорси. Артист Б. Свобода создал выразительный образ сквайра Хилкриста, человека традиций и безупречных манер, болезненно относящегося ко всякой грубости и хамству, но цепко держащегося за свое место в жизни и за свою собственность.

Интересно играет З. Зорич роль Эми, жены Хилкриста. Ее Эми — аристократка с головы до ног и одновременно — настоящий делец в юбке, достойный соперник Хорнблоуэра. Артистка подчеркивает холодность, бессердечие Эми, ее равнодушие ко всему, кроме своей собственности.

Артист Г. Федоровский нашел нужные для роли Хорнблоуэра яркие краски, убедительную внешнюю характеристику. Он как бы раздулся от успехов, у него безвкусный костюм, грубые манеры, громкий голос.

{450} Но самая крупная удача в спектакле — исполнение роли Хлои Л. Богдановой. Артистка захватывает зрителя драмой этой женщины с «темным прошлым», которая является пешкой в игре Хилкриста и Хорнблоуэра. По логике развития действия образ Хлои — основной в пьесе, и театр правильно ставит его в центре событий.

В спектакле есть еще ряд интересных образов (Ждил — Е. Дмитриева, аукционист — Г. Всеволодов, Доукер — Н. Иванов). Он хорошо оформлен В. Кривошеиной, сумевшей подчеркнуть в декорациях различие обстановки, в которой живут Хилкристы и Хорнблоуэры.

Среди последних постановок западных пьес следует отметить еще постановку пьесы Джека Лондона «Кража», осуществленную одновременно Театром имени Моссовета и Центральным театром транспорта.

«Кража» написана в 1910 году и, следовательно, изображает довоенную жизнь США. Пьеса переведена на русский язык еще до революции, но напечатана была в 1923 году под названием «Волчьи души». Она имела большой успех в советском театре 20‑х годов, но затем о ней забыли, и сейчас многие зрители смотрят ее, как новую пьесу.

«Кража» представляет, несомненно, большой интерес как яркое, темпераментное выступление одного из крупнейших американских писателей против власти доллара, против тех гнусностей и подлостей, которые творят в Америке магнаты финансового капитала. В этом отношении пьеса звучит сейчас необычно свежо, остро, злободневно, хотя она и написана сорок пять лет тому назад.

Спору нет, многие ситуации в ней устарели и кажутся сейчас наивными. Не очень понятен нам герой Говард Нокс, его политическая платформа, с которой он разоблачает происки финансовых магнатов. Как и у самого Джека Лондона, социалистические воззрения его героя имеют сильную примесь анархического индивидуализма. Наивна та сцена, в которой Нокс пытается агитировать матерых финансовых волков в салоне сенатора Чалмерса. Но пьеса, от первой реплики до последней, полна гнева, она раскрывает подлинное лицо реакционной американской буржуазии, все персонажи у автора жизненно убедительны, реалистичны.

Оба театра, ставившие эту пьесу, примерно одинаково поняли свою задачу, не делая упора на ее авантюрно-детективную линию. При этом некоторые образы удались больше в Театре имени Моссовета, другие — в Центральном театре транспорта. Так, образ самого крупного хищника, миллиардера Старкуэтера значительно ярче получился у П. Гераги в Театре имени Моссовета, чем у А. Краснопольского. Его Старкуэтер — живой человек, а не плакатная схематическая {451} фигура. Это по-своему умный и способный человек, посвятивший все свои силы, всю свою жизнь делу накопления. Он искренне считает, что является благодетелем своей страны и своего народа, поставленным на свой пост самим господом богом. Для этого человека не существуют ни узы крови, ни узы любви и дружбы, когда речь идет о финансовых интересах.

А вот образ Хаббарда, этой ищейки на службе у Старкуэтера, продажного журналиста, мастера на все руки, интереснее получился у Ю. Левицкого в Театре транспорта. Колоритнее также в этом театре у В. Матова образ Томаса Чалмерса, мужа Маргарет. Он зло, беспощадно разоблачает этот персонаж, раскрывая все его ничтожество. В Театре имени Моссовета превосходно получились некоторые эпизодические роли: горничная Линда в необычайно тонком и обаятельном исполнении Н. Климович, секретарь Доблмэн у Б. Иванова, священник Рутлэнд у А. Хандамирова.

Большой недостаток обоих спектаклей — малоинтересный образ положительного героя Говарда Нокса. И. Добротворский и А. Толбузин рисуют его приятным в обхождении, искренним, убежденным в правоте своего дела человеком. Но у того и другого исполнителя Нокс лишен яркой индивидуальности. Не чувствуется в нем той внутренней силы, того огня, которым он зажигает людей. Правда, известная доля вины лежит здесь на самом авторе, который не дал Ноксу достаточно выразительной характеристики.

Центральной фигурой двух спектаклей стала Маргарет Чалмерс, жена сенатора, увлеченная Ноксом, сочувствующая его идеям, его борьбе. Эту роль играют В. Марецкая и Л. Скопина. Они, естественно, становятся в центре внимания зрителей, тем более что автор дал возможность исполнительницам роли Маргарет раскрыть разные стороны своего характера, своей актерской индивидуальности. Обе актрисы превосходно справились со своей задачей и создали очень яркие, запоминающиеся и в то же время совершенно разные образы.

В исполнении Л. Скопиной Маргарет несколько старше, чем в исполнении В. Марецкой. Она серьезнее, рассудочнее, но в то же время, быть может, смелее и решительнее. Мы чувствуем, как глубоко она любит Нокса, как волнуется за него, за его дело.

Совсем иначе рисует этот образ В. Марецкая. Ее Маргарет гораздо эмоциональнее, у нее есть много упрямства и много озорства. Она влюблена в Нокса, влюблена, по-видимому, в первый раз в жизни и целиком отдается захватившему ее чувству. Именно через чувство, через любовь к Ноксу она приобщается и к его делу.

{452} Западные классические пьесы, появившиеся на московской сцене, по праву занимают место в репертуаре наших театров. При их выборе необходимо неизменно сохранять самую высокую требовательность. Только пьесы, безупречные в отношении как содержания, так и формы, имеют право занять место в репертуаре советского театра, главное внимание которого, как всегда, должны привлекать волнующие и значительные темы современности.

*1956*

## **{****453}** «Золотая карета»

Сорокалетие Октября Московский Художественный театр отметил постановкой пьесы Леонида Леонова «Золотая карета». Она была написана сразу после окончания Великой Отечественной войны. В 1955 году автор напечатал в журнале «Октябрь» ее новый вариант, в котором он дал, по его собственному признанию, «более точные и психологически более верные решения в характеристиках персонажей, в определении их взаимоотношений, в обрисовке их поступков». В этой новой редакции пьеса была поставлена в Ленинграде, в ряде советских театров других городов, а также в Польше, Чехословакии, Румынии, Югославии.

МХАТ отдал много времени и труда на постановку «Золотой кареты». Результаты большой работы, проведенной режиссерами (П. Марков, В. Орлов, В. Станицын) совместно с актерами и автором пьесы, безусловно, могут быть оценены положительно.

Принципиально важным является то, что творческая победа связана с работой над советской пьесой, посвященной послевоенной жизни нашей страны и рисующей яркие образы советских людей и острые столкновения характеров, выхваченных из самой действительности. Такого результата театр добился потому, что, взяв очень сложную пьесу, дающую возможность различных истолкований, он пошел по пути выявления в ней бодрого, оптимистического, жизнеутверждающего начала.

О чем написана «Золотая карета»? Сам автор так ответил на этот вопрос: «Я пытался выразить некоторые мысли о долге, о чести, о легких и трудных путях в жизни, о счастье, добытом ценой усилий, жертв, лишений». Что же это за «легкие и трудные пути в жизни»? С одной стороны, это борьба человека за личный успех, за блестящую карьеру, за «золотую карету». С другой стороны — борьба за общее счастье {454} людей, за счастье народа. Первый путь — путь индивидуалистический, эгоистический. Это путь академика Кареева, человека, вышедшего из низов, бедного учителя, некогда отвергнутого богатым и чиновным отцом любимой им девушки и посвятившего всю свою жизнь завоеванию той самой «золотой кареты», в которой, по выражению чиновника, должен приехать свататься к его дочери достойный ее жених.

Второй путь в жизни — это тот путь, которым пошла любимая Кареевым девушка Машенька Порошина, ставшая в наши дни председателем горсовета. Мария Сергеевна — представительница тех людей, которые, по выражению автора, «принесли огромные жертвы ради общей, всенародной победы».

Таковы главные персонажи пьесы, представляющие два типа людей. События, изображенные драматургом, и люди, сталкивающиеся в пьесе, имеют большую предысторию. Мы чувствуем ту долгую жизнь, которая лежит за плечами Кареева и Марии Сергеевны. Кроме того, у обоих героев есть дети — Юлий и Марька. Судьба их в какой-то степени повторяет судьбу родителей с той, однако, разницей, что Юлий уже сейчас является обладателем «золотой кареты», а Марька воспитана матерью в совсем иных правилах. Спрашивается: прельстится ли Марька «золотой каретой» жизненных благ, которыми обладает семья Кареевых? Пойдет ли она за Юлием и отвергнет ли ослепшего на войне Тимошу, талантливого астронома, которого война лишила возможности заниматься любимым делом? В первой редакции пьесы Марька уезжала с Юлием, теперь она остается с Тимошей, отвергая соблазн «золотой кареты». Если бы Марька погналась за ней, она не стала бы героиней драмы, не была бы достойной дочерью Марии Сергеевны.

Кроме названных персонажей большую роль в пьесе играет полковник Березкин. Это человек, которому война нанесла глубокие раны: его жена и дочь погибли во время бомбежки, сам он вынужден расстаться с армией вследствие контузии. Перенеся тяжелые испытания, он становится воплощением «совести войны» и от ее имени предъявляет суровый счет шкурнику, трусу и негодяю Щелканову — мужу Марии Сергеевны, не появляющемуся на сцене. Помимо разоблачения Щелканова (физиономия которого, впрочем, ясна его жене и без того) Березкин занят в пьесе еще и другим: он хочет помочь стать на ноги Тимоше; которому война нанесла еще более жестокий удар.

Этот мотив в пьесе весьма важен; он вносит в нее струю высокого гуманизма, помогает раскрытию тех качеств характера советского человека, которые с такой силой выявились во время Великой Отечественной войны.

{455} «Золотая карета» показывает галерею положительных образов мужественных и бескорыстных людей, она убеждает в художественной широте, богатстве и разнообразии метода социалистического реализма.

Основные идеи и образы пьесы получили успешное воплощение в спектакле. Большим его достоинством является создание замечательного, подлинно мхатовского ансамбля, той творческой атмосферы, в которой живут и действуют герои «Золотой кареты». И хотя исполнение отдельных ролей вызывает некоторые возражения, в целом театру удалось правильно и полнокровно раскрыть пьесу Леонова.

Один из самых ярких персонажей спектакля — полковник Березкин. Созданный В. Орловым характер покоряет своей красотой, яркостью и типичностью. Его Березкин — это человек, с одной стороны, удивительно чистый, скромный, добрый и сердечный, а с другой — суровый, строгий, требовательный, беспощадный ко всякой скверне. Этот образ настоящего советского воина-коммуниста, решенный без помощи каких-либо схематических, штампованных приемов, несомненно займет почетное место в галерее положительных героев советской драматургии.

Рядом с Березкиным необходимо поставить Тимошу. В исполнении молодого артиста Л. Губанова радуют исключительно точная и правдивая передача поведения этого ослепшего на войне юноши и большая чистота и глубина создаваемого характера. Мы видим перед собой юного ученого, которого война заставила бросить любимую работу. Это образ глубоко лирический, трогательный и в то же время ничуть не сентиментальный, не мелодраматический. Мы чувствуем, что, несмотря на колебания юноши, несмотря на переживаемую им жизненную драму, он победит в предстоящей ему трудной борьбе.

Роль отца Тимоши, «местного жителя» Непряхина, превосходно исполняет А. Грибов. Это простой, хороший русский человек с умными глазами, с сочным юмором и в то же время с большой сердечностью. С подлинным мастерством передал артист глубокое разочарование Непряхина в своем бывшем дружке Карееве.

Замечательно играет Б. Петкер острохарактерную роль «факира» Рахумы. Необычайно богаты у артиста краски, которыми он обрисовал Рахуму, пробегая по обширной клавиатуре жанровых оттенков — от водевиля и реалистического гротеска до настоящей трагедии в рассказе о гибели его семьи в Бабьем Яре под Киевом.

Не вполне удовлетворяет М. Прудкин в роли академика Кареева. Характер этот у автора очень сложный и далеко не схематичный. Кареев — человек с некоторыми положительными {456} задатками, в какой-то мере ценный, хотя и растерявший свои душевные богатства в погоне за «золотой каретой». Артист же изобразил его скорее хвастуном, позером, совершенно опустошенным человеком. При встрече с таким Каревым Мария Сергеевна сразу же отшатнулась бы от него! Словом, образ у М. Прудкина пока еще менее содержателен, чем у автора. Теми же чертами упрощения характера отмечена и роль Юлия (Л. Топчиев). Правда, и автор не дал здесь актеру достаточно интересного материала.

Из женских образов спектакля на первом месте стоит Мария Сергеевна. Актриса К. Еланская создает полнокровный Реалистический образ крупного советского работника, женщины, которой партия поручила восстановление разрушенного города. К. Еланская знакомит нас с богатым душевным миром этой женщины, с пережитой ею жизненной драмой, показывает ее любовь к дочери и тревогу за дочь, поставленную жизнью в сходное с ней положение. Скупость выразительных средств, точность, сдержанность, глубина — все эти присущие актрисе качества присутствуют и в данной роли. Единственное, чего в ней не хватает, — это выявления того, что осталось в Марии Сергеевне от чудесной девушки Машеньки, которую любил когда-то молодой Кареев. Роль Марьки не совсем удалась молодой актрисе Э. Поздняковой. Она внешне очень привлекательна и непосредственна, и только. В ее Марьке нет глубины, богатства душевного содержания. Образ Дашеньки чересчур упрощен актрисой О. Лабзиной. Она сыграла ее такой вульгарной мещанкой, что непонятно, как может жить с ней хороший, милый человек Непряхин. Дашенька в пьесе и умнее и добрее, чем на сцене. Чуть-чуть упростила свою роль «мадам» Табун-Турковской и талантливая актриса Ф. Шевченко. Она играет ее ярко, живо, смешно, сатирично, но ведь Табун-Турковская — это чудовище, которое не только смешно, но и страшно.

Спектакль очень хорошо оформлен Л. Силич. Правда, декорация последнего акта кажется менее интересной, чем декорации предыдущих актов. В целом же оформление вполне соответствует содержанию пьесы.

Отмеченные недостатки не снимают главного: МХАТ справился со стоявшей перед ним трудной задачей — правильно раскрыть сложную драму с большим психологическим содержанием, с яркой и выразительной словесной формой. Поэтому мы и считаем «Золотую карету» победой Художественного театра. Пожелаем ему успешно продолжить работу по созданию больших и глубоких спектаклей о нашей советской действительности.

*1957*

## **{****457}** Мастер драматического перевода

Литературное наследие Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник (1874 – 1952) исключительно богато и разнообразно.

За свою долгую семидесятивосьмилетнюю жизнь она пробовала силы в большинстве литературных жанров. Она была поэтом, прозаиком, драматургом, критиком, мемуаристом, переводчиком. Еще в дореволюционный период она издала десять сборников рассказов, две повести, две книги путевых впечатлений, три книжки рассказов для детей, четыре большие и множество маленьких одноактных пьес. В советские годы она выпустила три книги воспоминаний — «Дни моей жизни» (1928), «О М. Н. Ермоловой» (1940) и «Театр в моей жизни» (1948), привлекшие к себе широкое общественное мнение. Щепкина-Куперник часто выступала в газетах и журналах, а также по радио со статьями и очерками на самые разнообразные темы.

Но все перечисленные области литературной работы Т. Л. Щепкиной-Куперник отступили, на задний план перед ее переводческой деятельностью. Именно на этом участке Татьяну Львовну ожидали самые большие успехи, самое горячее признание. Уже в дни своей молодости Т. Л. Щепкина-Куперник обратила на себя внимание самых больших писателей своего времени — Чехова и Горького — талантливыми переводами пьес французского драматурга Эдмона Ростана — «Романтики», «Принцесса Грёза», «Сирано де Бержерак», «Орленок» и других. Перевод «Романтиков» был сделан Щепкиной-Куперник в 1894 году, когда писательнице исполнилось всего двадцать лет. Начатую на заре литературной деятельности работу над переводами Щепкина-Куперник продолжала в течение всей жизни.

Переводческая работа Т. Л. Щепкиной-Куперник находилась в тесной связи с ее оригинальным творчеством. Будучи {458} поэтессой, наделенной даром необыкновенной легкости, гибкости и изящества в искусстве слагания стихов, Щепкина-Куперник проявила все особенности своего поэтического дарования также и в области художественного перевода. Больше всего она переводила стихи Петрарки, Касти, Бернса, Байрона, Гюго, Мицкевича и многих других поэтов. Но охотнее всего она переводила драматические произведения. И это не случайно.

Внучка великого русского актера М. С. Щепкина, Т. Л. Щепкина-Куперник выросла в атмосфере преклонения перед Московским Малым театром и его великими мастерами — Ермоловой, Федотовой, Горевым, Ленским. Личные дружеские связи с артистами «Дома Щепкина» вселяют в нее желание пойти на сцену. В сентябре 1892 года она дебютирует в Драматическом театре Ф. А. Корша и в течение одного сезона играет здесь роли молодых девушек. Почти одновременно с актерским дебютом состоялся и драматургический дебют Щепкиной-Куперник: в октябре 1892 года в Малом театре была поставлена ее первая пьеса «Летняя картинка». Успех этого первого опыта сразу убедил ее в том, что ее призванием является не актерская, а драматургическая деятельность. И после первого же сезона работы в театре Корша Щепкина-Куперник навсегда уходит со сцены и целиком отдается литературной работе.

Т. Л. Щепкина-Куперник была тесно связана с театром. Она писала не только пьесы, сначала одноактные («Летняя картинка», «В детской», «На станции», «Ирен», «Месть Амура» и др.), а после 1905 года — многоактные («Счастливая женщина», «Одна из них», «Барышня с фиалками», «Флавия Тессини»), но также рассказы из актерской жизни (сборник «Около кулис» и целый ряд отдельных рассказов). Наконец, она переводила пьесы для театра. Эта последняя область деятельности Щепкиной-Куперник впоследствии, после Великой Октябрьской революции, стала главной.

Всего за свою долгую жизнь Т. Л. Щепкина-Куперник перевела пятьдесят семь пьес. Из них до революции было переведено семнадцать пьес, а после революции — сорок. Эти две цифры наглядно иллюстрируют возросшее значение переводческой работы в деятельности Щепкиной-Куперник.

Из семнадцати пьес, переведенных Щепкиной-Куперник до революции, семь пьес принадлежат Ростану: Щепкина-Куперник перевела все его драмы и стихотворения, составившие двухтомное полное собрание сочинений, выпущенное в издательстве А. Ф. Маркса в 1913 году. Восемь пьес принадлежат модным в начале XX века драматургам — бельгийцу Метерлинку («Монна Ванна», 1903), австрийцу Гофмансталю {459} («Царь Эдип», 1911; «Имярек», 1913), французам Ришпену («Батрак», 1896), Эрвье («Теруань де Мерикур», 1907) и Батайлю («Вечер любви», 1910), немцу Гауптману («Бедный Генрих», 1903), поляку Жулавскому («Эрос и Психея», 1907). Большинство этих пьес относится к так называемой модернистской драматургии, и ни одна из них не является значительной в идейном отношении.

Только две пьесы из переведенных Щепкиной-Куперник до революции представляют для нас большой интерес: это — комедии Мольера «Любовная досада» и «Мизантроп», переведенные для двух собраний сочинений великого французского драматурга и напечатанные — первая в 1912, а вторая — в 1913 году. Оба перевода перепечатывались в послереволюционных изданиях сочинений Мольера.

Таким образом, в дореволюционные годы Щепкина-Куперник была переводчицей главным образом современных пьес, в большей или меньшей степени тронутых влиянием буржуазного декаданса. Драматургическая классика занимала писательницу мало, потому что она очень редко ставилась на сцене в эти годы, а если ставилась, то в старых переводах. Любопытно отметить, что движение Щепкиной-Куперник к классическому репертуару началось с работы над величайшим мастером французской комедии Мольером, овладеть стилем которого ей было гораздо легче, чем стилем Шекспира.

После Великой Октябрьской социалистической революции начался новый период в деятельности Т. Л. Щепкиной-Куперник. По-прежнему живая, активная, полная новых творческих замыслов, писательница основное внимание уделяет теперь переводческому труду. Однако, в отличие от своей дореволюционной переводческой деятельности, Татьяна Львовна работает теперь исключительно над переводом классиков мировой драматургии.

Выдвижение на первое место работы по переводу классических произведений мировой литературы, и в частности драматургии, тесно связано с основными проблемами нашего советского культурного строительства. С самого начала Советской власти перед нашими писателями и театральными деятелями встала грандиозная задача приобщения народа к сокровищам поэзии и драматургии минувших эпох. Проблема освоения культурного наследия в ее ленинской постановке стала одной из основных проблем советского театра. Перевод для театра классических пьес, как ранее известных, но нуждающихся в новых, более совершенных переводах, так и классических произведений, которые никогда еще не переводились на русский язык, стал основным делом ряда выдающихся писателей и поэтов, ранее не занимавшихся переводческой {460} деятельностью. Т. Л. Щепкиной-Куперник принадлежит одно из первых мест среди таких видных поэтов-переводчиков, как М. Лозинский, М. Кузмин, Б. Пастернак, С. Маршак, С. Шервинский, В. Рождественский, А. Ахматова.

Из переведенных ею в советские годы сорока пьес не менее тридцати написаны стихами. В поле зрения переводчицы наряду с Мольером, которого она переводила еще до революции и к которому дважды возвращалась в советские годы («Лекарь поневоле», 1937; «Мнимый больной», 1939), находились такие классики, как Шекспир (12 пьес), Лопе де Вега (4 пьесы), Тирсо де Молина (2 пьесы), Кальдерон (3 пьесы), Гольдони (4 пьесы), Гоцци (4 пьесы), Бомарше (2 пьесы). Татьяна Львовна сделала новые переводы таких ранее известных у нас пьес, как «Соперники» Шеридана (1939), «Рюи Блаз» Гюго (1944), «Коварство и любовь» Шиллера (1950), «Укрощение укротителя» Флетчера (1942), «За презрение презренье» Морето (1946). Она впервые перевела четыре последние сказки Гоцци, «Девушку с кувшином», «Учителя танцев» и «Сумасбродства Белисы» Лопе де Вега, «Апрельские и майские утра» и «Даму сердца прежде всего» Кальдерона, «Самодуров», «Благоразумную даму» и «Ворчуна-благодетеля» Гольдони, «Короля Теодоро в Венеции» Касти, «Тарара» Бомарше. Есть немало случаев, когда именно переводы Щепкиной-Куперник способствовали утверждению на советской сцене пьес, ранее в театре не ставившихся. Таковы «Дама-невидимка» Кальдерона, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина, «Укрощение укротителя» Флетчера.

Таким образом, именно как переводчица произведений классической драматургии Т. Л. Щепкина-Куперник стала активной участницей советского культурного строительства. Сама она прекрасно отдавала себе отчет в этом и писала в своей статье, напечатанной в журнале «Искусство и жизнь» (1940, № 3): «Дело переводчика я считаю одним из важнейших и нужнейших в строительстве нашей культуры».

Как переводчица Т. Л. Щепкина-Куперник прошла долгий путь творческих исканий, прежде чем стать тем замечательным мастером художественного перевода, которого мы знаем по ее работам последних десяти лет. Сама Татьяна Львовна откровенно говорила и писала о том, как она мало знала о принципах и требованиях, предъявляемых к художественному переводу в те годы, когда начинала свою переводческую деятельность. Так, переводя пьесы Ростана, Татьяна Львовна позволяла себе немало вольностей при передаче самых прославленных мест. Например, в «Принцессе Грёзе» знаменитые стансы Рюделя, начинающиеся по-французски словами: «C’est chose bien commune» — были настолько вольно переданы Щепкиной-Куперник в ее не менее знаменитом {461} стихотворении, начинающемся словами: «Любовь — это сон упоительный», что сама писательница вынуждена была сознаться: «Эти стансы — свободный пересказ скорее, чем перевод» («Театр в моей жизни», 1948, стр. 117). А между тем они принесли пьесе огромный успех, какого никто в театре А. С. Суворина, где пьеса была впервые поставлена в 1896 году, не ожидал.

Другой, еще более интересный случай произошел с переводом «Сирано де Бержерака» (1898). Этот перевод единодушно признан лучшим из всех ростановских переводов Щепкиной-Куперник. Он был сделан Татьяной Львовной для бенефиса Л. Я. Яворской за десять дней, несмотря на огромный размер этой пятиактной пьесы, написанной рифмованными стихами. Перевод был выполнен Щепкиной-Куперник с огромным блеском и темпераментом. Петербургская критика, обычно холодноватая, на этот раз разогрелась. Она констатировала у переводчицы «яркую способность овладевать духом подлинника, олицетворять автора».

Нашлись, однако, и такие критики, которые считали, что «госпожа Щепкина-Куперник скорее перефразировала, нежели перевела чудные стихи Ростана, но мы не можем поставить ей это в вину, во-первых, потому, что такие стихи прямо непереводимы, а во-вторых, потому, что перифраз, сделанный госпожой Щепкиной-Куперник, сохраняя общий смысл подлинника, сохранил и его общее поэтическое настроение, так что и тут содержание и форма находятся в полной гармонии». Этот критик, скрывшийся под инициалами «В. Г.», был, разумеется, прав.

В переводе «Сирано де Бержерака» Щепкина-Куперник допустила ряд вольностей. Некоторые из них были замечены критикой, как, например, первоначальный перевод заключительных строк предсмертного монолога Сирано:

«Сегодня вечером, да, да, в гостях у бога  
Я у лазурного остановлюсь порога  
И покажу ему сокровище свое —  
Мой меч!..

Роксана  
 *(целует его)*  
 И сердце верное твое!..»

Критик Орест («Новое время») совершенно правильно указал на ненужность «сентиментального восклицания Роксаны, которого в подлиннике нет», а также на неправомерность «замены понятия о незапятнанной геройской славе… понятием о храбрости, составляющей лишь одну из черт {462} характера Сирано». Щепкина-Куперник с присущим ей вниманием к критике изменила последние две строки, приблизив их к подлиннику:

«И покажу ему тот знак, что был мне дан…

Роксана  
Что ж это, милый мой?

Сирано  
Мой рыцарский султан!..»

Есть, однако, такие вольности в переводе «Сирано де Бержерака», которые никем не были замечены и, напротив, — принесли Щепкиной-Куперник не порицания, а похвалы. Об одном из таких мест писал Горький Чехову 21 января 1900 года: «А что, видели Вы “Сирано де Бержерак” на сцене? Я недавно видел и пришел в восторг от пьесы.

“Дорогу свободным гасконцам!  
Мы южного неба сыны,  
Мы все под полуденным солнцем  
И с солнцем в крови рождены!”

Мне страшно нравится это “солнце в крови”. Вот как надо жить — как Сирано. И не надо — как дядя Ваня и все другие, иже с ним»[[315]](#footnote-316).

Т. Л. Щепкина-Куперник, рассказывая о своей первой встрече с Горьким, которого она не знала в лицо, вспоминает его слова: «Ну, для русского уха, может быть, ваш перевод и приятнее звучит. Особенно это место у вас хорошо, когда Сирано говорит о своем полке:

“Мы все под полуденным солнцем  
И с солнцем в крови рождены!”

Это солнце в крови — чертовски хорошо! — Я смешалась, улыбнулась — и не решилась ему сознаться, что у Ростана никакого “солнца в крови” нет, что это моя выдумка…»[[316]](#footnote-317)

Какой вывод мы можем сделать из этого случая, который стал уже почти хрестоматийным? Что всякая переводческая отсебятина недопустима, даже если она настолько талантлива, что может обмануть такого читателя, как Горький. Пройдет немало времени, пока Т. Л. Щепкина-Куперник убедится: {463} в правильности этой мысли и начнет скрупулезно придерживаться авторского подлинника. Пока же она вольничает в разных своих переводах, не только ростановских. Так, в 1903 году она переводит стихами «Монну Ванну» Метерлинка, написанную в оригинале прозой.

В 1911 году произошла первая встреча Т. Л. Щепкиной-Куперник с испанской драматургией. Руководители Старинного театра в Санкт-Петербурге Н. В. Дризен и Н. Н. Евреинов обратились к ней с предложением перевести для одного из спектаклей испанского цикла этого театра комедию Тирсо де Молина «Благочестивая Марта». Татьяна Львовна приняла это задание, но так как она в это время не знала еще испанского языка, то она «перевела с перевода» (по ее собственному выражению). Впоследствии, когда она овладела испанским языком, она вернулась к этой пьесе и перевела ее совершенно заново. (1935).

Аналогичная история произошла у Щепкиной-Куперник при первой встрече с Шекспиром. Вот как писательница рассказывает об этой встрече в своей книге «Театр в моей жизни»: «Уже во время войны, в 1915 году, режиссер бывшего Михайловского театра, в котором к тому времени стали давать русские спектакли, убедил меня сделать новый перевод “Сна в летнюю ночь”. Я так люблю эту пьесу, что у меня не хватило духа отказаться, и я принялась за перевод не без страха, чтобы попробовать свои силы. Тогда я еще не имела никакого понятия о методологии перевода, писала, как на ум приходило, ничтоже сумняшеся, вместо пятистопного ямба прибегала к шестистопному, что намного облегчало работу. Тем не менее перевод понравился и был поставлен в Михайловском театре в 1916 году. Но я сама была не удовлетворена им. Тут пришли революционные годы, и я занялась более актуальной работой. Но лет пятнадцать назад покойный профессор Розанов предложил мне сделать для Гослитиздата переводы “Сна в летнюю ночь” и “Бури”. Тут он меня ознакомил с принципами перевода шекспировских произведений, выработанными целой коллегией шекспироведов»[[317]](#footnote-318).

Этот очаровательный по своей наивности рассказ безусловно вполне правдив. Щепкина-Куперник действительно не была знакома в те далекие годы с «методологией перевода» и работала стихийно, полагаясь только на свой вкус и художественную интуицию. А эта интуиция могла ее обмануть и действительно иногда обманывала, когда речь шла о переводе труднейших произведений Шекспира и испанских драматургов.

{464} Естественно, что овладение культурой художественного перевода и его сложной техникой связано было для Щепкиной-Куперник с этими двумя крупнейшими явлениями мировой драматургии — с шекспировской и испанской драмой. Мы не включаем сюда французскую классическую драматургию с ее александрийскими (двенадцатисложными, попарно рифмованными) стихами, потому что Щепкина-Куперник, так сказать, владела ключом к французской классике с юных лет, испробовав свои силы на переводе ростановских пьес. Разумеется, между Ростаном, с одной стороны, и французской классической драматургией, с другой стороны, имеется дистанция огромного размера. Но Щепкина-Куперник и не переводила никогда тех основных драматургов французского классицизма — Корнеля и Расина, произведения которых характеризуются исключительной строгостью и безупречностью формы при большой глубине содержания. Из французских драматургов она переводила Мольера, Гюго и Бомарше, то есть авторов, которые в большей или меньшей степени отличаются свободой формы, гибкостью, живостью, подвижностью и чисто галльским блеском.

Правда, она перевела и самую строгую и серьезную комедию Мольера «Мизантроп», но ее перевод этой комедии оказался удачнее других русских переводов именно потому, что был лишен присущей этим переводам сухости, которую у нас зачастую смешивают со строгостью. Заметим, что перевод «Мизантропа», сделанный в 1913 году, был основательно пересмотрен Щепкиной-Куперник при его перепечатке в однотомнике Мольера, изданном Детгизом в 1952 году; из перевода были убраны некоторые неточности и вольности. В его нынешнем виде этот перевод мольеровского шедевра следует признать образцовым.

Гораздо труднее давалась Щепкиной-Куперник работа над переводами Шекспира. Здесь ей пришлось преодолеть целый ряд трудностей, среди которых не последнее место заняло овладение английским языком — не современным, живым, разговорным языком, а языком шекспировской Англии, полным архаизмов, сложных синтаксических и стилистических оборотов. Щепкина-Куперник серьезно занялась английским языком и овладела всеми его тонкостями, вполне свободно читала Шекспира. Конечно, между умением свободно читать Шекспира и умением полноценно переводить его на русский язык, выполняя все строгие требования советского переводческого искусства, — расстояние весьма значительное, но это расстояние Татьяна Львовна сумела быстро преодолеть благодаря своему природному таланту.

Существует широко распространенное мнение, что Щепкина-Куперник была специалистом по переводам с романских {465} языков — французского, испанского, итальянского, потому что в самом ее характере было много таких черт, которые мы обычно связываем с романскими народами. Согласно этой «теории» Щепкиной-Куперник должны были удаваться переводы французских, итальянских и испанских авторов и не удаваться переводы авторов английских и немецких. О немецких авторах говорить не стоит: их Щепкина-Куперник переводила мало и то главным образом в молодые годы. А вот по поводу английских авторов «теория» эта сразу обнаруживает свою несостоятельность. Действительно, Шекспир был англичанином, а между тем его Щепкина-Куперник переводила больше, чем всех других авторов. Количество щепкинских переводов шекспировских пьес достигает двенадцати. Это больше, чем даже Ростан, представленный в ее наследии семью пьесами.

Переводы трагедий «Ромео и Джульетта» и «Король Лир» и комедий «Как вам это понравится» и «Зимняя сказка», а также пьес «Венецианский купец», «Сон в летнюю ночь» и «Буря» — безусловно принадлежат к числу лучших достижений ее переводческого искусства. Сошлемся на мнение крупнейшего советского шекспироведа профессора А. А. Смирнова. В своей статье «Советские переводы Шекспира», напечатанной в сборнике статей Государственного научно-исследовательского института театра и музыки, он очень высоко оценивает шекспировские переводы Т. Л. Щепкиной-Куперник, отмечая в них «внимание к выразительности, темпам, самому рисунку шекспировской речи»[[318]](#footnote-319), умение переводчицы, «не жертвуя ничем существенным и не делая речь тяжеловесной… уложить текст в равное число строк, многое передав точнее и воспроизведя всю языковую энергию подлинника»[[319]](#footnote-320). Профессор Смирнов хвалит Щепкину-Куперник за то, что она в своем переводе «Венецианского купца», и в особенности сцены шуточной ссоры между Бассанио и Порцией в пятом действии, «захотела и отлично сумела передать ажурную ткань шекспировского текста», что значительно поднимает ее перевод над старым переводом П. И. Вейнберга, который «кажется необыкновенно плоским и прозаичным»[[320]](#footnote-321).

Сама переводчица так определяла основные задачи, которые она ставила перед собою, переводя Шекспира: «Сделать Шекспира по возможности понятным для читателя — не только для высококвалифицированного, но и для рядового. И вместе с тем не опростить его, не свести до обывательщины. {466} Сохранить правду, но правду художественную, не уклоняющуюся в натурализм. Все это чрезвычайно трудно, требует огромной вдумчивости и осторожности»[[321]](#footnote-322).

Щепкина-Куперник говорит далее о различных подходах к переводу стихов и прозы; в последней зачастую попадаются устарелые термины и сравнения, которые будут непонятны современному читателю, ввиду чего переводчица считает возможным заменять уподобления прямым смыслом.

Щепкина-Куперник пишет о том, что она без конца пересматривает и поправляет свои переводы при каждом повторном издании. Такая требовательность к себе, такое стремление к все большему совершенству перевода было присуще переводчице вообще, но особенно ярко и блистательно оно проявилось в исключительно трудной ее работе над переводом произведений великого английского драматурга.

Если в 1930‑е годы Щепкина-Куперник больше всего была занята работой над Шекспиром, то в 1940‑х годах в центре ее внимания как переводчицы стали испанские драматурги. Выше уже было сказано о первом опыте перевода Щепкиной-Куперник испанской пьесы, имевшей место в 1911 году. Но хотя переводчица и бывала в Испании в дореволюционное время (ее испанские впечатления интересно описаны в книге «Театр в моей жизни»), однако испанского языка она тогда еще не знала и по-настоящему овладела им только в советские годы. Первой из переведенных ею испанских пьес была «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина (1935), за нею последовала блестящая комедия переодеваний и путаниц «Дон Хиль Зеленые штаны» того же автора (1940) и «Дама-невидимка» Кальдерона (1940) — одна из наиболее популярных и чаще всего идущих на сцене испанских комедий, переведенных Щепкиной-Куперник. Огромный успех имели переводы Щепкиной-Куперник пьес великого испанского драматурга Лопе де Вега: «Звезда Севильи» (1942), «Девушка с кувшином» (1946) и особенно «Учитель танцев» (1946).

Эта пьеса принадлежит к числу переводческих шедевров Т. Л. Щепкиной-Куперник. Все театральные рецензенты, дававшие отзыв о ее первой постановке в Центральном театре Красной Армии в Москве (январь 1946 г.), считали необходимым писать о переводе Щепкиной-Куперник, отмечать его крупные художественные достоинства, его исключительную сценичность, его глубокий лиризм и поэтичность, сочетающуюся с изящной веселостью. Д. Заславский, откликнувшийся на этот спектакль в газете «Труд» (21 февраля 1946 г.), так формулировал свое впечатление от пьесы: «Пьеса живая, {467} легкая, остроумная — такова она и в прекрасном переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник, о точности коего мы судить не можем, но стиль коего безукоризнен. Диалоги остро отточены, искрятся юмором, разговорная речь естественно укладывается в стихотворный размер». Пьеса до сих пор не сходит со сцены театра. Спектакль ЦТСА был экранизирован и, следовательно, увековечен для следующих поколений советских зрителей.

По поводу испанских пьес, переведенных Т. Л. Щепкиной-Куперник, следует отметить, что они все относятся к жанру так называемой «комедии плаща и шпаги», то есть комедии нравов из современной жизни. Героические и исторические драмы испанских драматургов не привлекли внимания Щепкиной-Куперник. Объясняется это не только тем, что эти пьесы редко ставятся на нашей сцене, но главным образом тем, что у переводчицы было определенное пристрастие к комедийному жанру с его жизнерадостной веселостью, живостью речи и юмором. Комедия была родной стихией Щепкиной-Куперник, ее она всегда предпочитала драме и трагедии. Если уж говорить о предрасположенности Щепкиной-Куперник к переводу тех или других драматических произведений, то следует говорить не об ориентации ее в сторону тех или других национальностей (скажем, романских), а о ее пристрастии к определенным жанрам, а именно комедийным жанрам различной национальной окраски.

Щепкина-Куперник познакомила советских людей с веселым роем комедий Шекспира, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерона, Морето, Мольера, Флетчера, Шеридана, Гольдони, Гоцци, Гюго, Ростана — с целой энциклопедией веселья, смеха, юмора, радостного приятия жизни и осмеяния житейских слабостей и уродств. Как и переводимые ею авторы, Т. Л. Щепкина-Куперник умела расправляться с этими пороками, недостатками и уродствами при помощи раскатистого, заразительного, торжествующего смеха, врага всяческого мракобесия, лицемерия, пошлости и скуки. В этом большое общественное значение переводческой деятельности Т. Л. Щепкиной-Куперник, замечательного художника слова, мастера драматического перевода, обогатившего репертуар нашего театра многими превосходными образцами мировой драматургической классики.

*1957*

## **{****468}** «Царь Эдип» в Театре имени Руставели[[322]](#footnote-323)

О замечательном спектакле «Царь Эдип» в Государственном театре имени Ш. Руставели написано очень много — и на грузинском, и на русском языке. Спектакль единодушно признан крупнейшим художественным событием в жизни не только прославленного грузинского театрального коллектива, но и в жизни всего нашего советского многонационального театра в целом. Это подтвердил показ спектакля в Москве на недавно проходившей Декаде грузинского искусства и литературы. Наряду с балетом «Отелло» в театре оперы и балета имени З. Палиашвили трагедия Софокла в театре имени Ш. Руставели привлекла особенный интерес московского зрителя и имела у него наиболее шумный успех.

Этот интерес и этот успех в высшей степени примечательны. Их стяжали спектакли, построенные на основе произведений двух величайших классиков мировой литературы — Шекспира и Софокла. Но из этих двух классиков Шекспир более популярен у советского зрителя, особенно «Отелло», наиболее часто исполняемая в нашем театре трагедия великого английского драматурга. Грузинскому зрителю памятна знаменитая постановка «Отелло» в театре имени Руставели, прошедшая более трехсот раз и получившая широкую известность также за пределами Грузинской республики. После спектакля «Отелло» в театре имени Руставели, вошедшего в золотой фонд грузинского искусства, балет «Отелло» в театре имени З. Палиашвили является повторным обращением грузинского театра к великой трагедии Шекспира и интереснейшей попыткой ее истолкования средствами хореографического искусства. Эта попытка имела блистательный успех благодаря чудесному искусству крупнейшего {469} мастера хореографии Вахтанга Чабукиани, по заслугам награжденного за эту работу Ленинской премией. Однако триумф Чабукиани в роли Отелло имеет в истории советского балета замечательный прецедент — гениальное истолкование Галиной Улановой образа Джульетты в балете Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Иное дело — «Царь Эдип» в театре имени Руставели. Этот спектакль является в истории советского театра беспрецедентным. Он возродил на сцене автора и пьесу, известные только узкому кругу специалистов. О Софокле у нас всегда говорили с уважением, даже с благоговением. Но его почти никогда не ставили на сцене в советскую эпоху, и даже его лучшая трагедия «Царь Эдип» не входила в репертуар советского театра. Отдельные исключения (например, постановка «Электры» в Государственном театре имени Евг. Вахтангова в Москве или «Царь Эдип» в постановке А. Чхартишвили в Батуми) только подтверждали прискорбное отсутствие античной трагедии в репертуаре советских драматических театров, которое до последнего времени было правилом. И вот это «правило» и было разбито постановкой «Царя Эдипа» в театре имени Руставели. Пройдя с триумфальным успехом, она вернула советскому театру античную трагедию, доказав воочию ее неувядающую художественную ценность. В этом глубоко принципиальное значение постановки «Царя Эдипа» в театре имени Руставели.

Нас, советских людей, нельзя упрекнуть в отсутствии интереса к произведениям античного искусства и литературы. У нас многократно издавались и издаются произведения великих античных поэтов и драматургов, книги по античному искусству и культуре. Несколько изданий выдержала книга Н. А. Куна по греческой мифологии. Ее успех показывает интерес советских людей к греческой мифологии, которая была, по выражению К. Маркса, «предпосылкою греческого искусства», его «почвою» и его «арсеналом». Советские люди хорошо помнят горячую любовь к античности основоположников научного коммунизма К. Маркса и Ф. Энгельса. Они помнят замечательное объяснение Марксом того, почему великие произведения греческого искусства «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом». Это объяснение сводится к тому, что в произведениях античного искусства отразилось «детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее», которое должно «обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень»[[323]](#footnote-324).

{470} Это глубокое замечание Маркса, известное у нас всякому культурному человеку, не было, однако, претворено в жизнь нашими театральными практиками. Казалось бы, кому, как не им, заняться проверкой этого тезиса путем освоения драматургического наследия древних греков. На нашей сцене давно получили права гражданства Шекспир и Мольер, Лопе де Вега и Гольдони, Шиллер и Шеридан, Бомарше и Гюго, Бальзак и Ибсен. Только перед великими драматургами античного мира — Эсхилом, Софоклом, Еврипидом, Аристофаном, Плавтом, Теренцием — двери советских театров оставались закрытыми. По какому-то молчаливому соглашению работников театров с работниками учреждений, руководящих искусством, античные трагедии и комедии были признаны устаревшими, не представляющими интереса для советского зрителя. Они были отданы в безраздельное владение филологам и историкам, литературоведам и театроведам, специализировавшимся по античному театру, и сохранили значение только учебного материала, проходимого студентами младших курсов театральных институтов. Надо ли говорить о том, что такое обхождение с античной драматургией прямо противоречило учению В. И. Ленина о широком и глубоком освоении культурного наследия как пути для построения социалистической культуры?!

Не подлежит ни малейшему сомнению, что античное искусство в целом и античная драматургия в частности обладают огромной идейной и эстетической ценностью для нашего времени и нашего общества. Эта ценность определяется прежде всего подлинной народностью античной драматургии, ее глубокой человечностью и гуманизмом, ее гражданственностью и демократизмом, ее высоким этическим тонусом, ее страстным патриотическим звучанием. Великие греческие трагические поэты периода расцвета афинской демократии — Эсхил, Софокл, Еврипид — создавали мужественное, героическое искусство, имевшее прежде всего воспитательные задачи. Этим они близки и дороги нашему советскому обществу, тоже ставящему перед искусством прежде всего воспитательные задачи. Правда, нас отделяют от того времени, когда жили Эсхил и Софокл, два с половиной тысячелетия, в течение которых европейское общество прошло через три социально-экономические формации — рабовладельческую, феодальную и капиталистическую — и вступило в четвертую — социалистическую. И все же многое из того, о чем писали, над чем размышляли, чему учили своих современников гениальные художники афинского театра V века до нашей эры, сохраняет непреходящую ценность также для нас, советских людей середины XX века.

К отмеченным крупным идейным достоинствам античной {471} трагедии присоединяются также ее крупнейшие художественные достоинства. Вот где, действительно, можно говорить о полном единстве содержания и формы. Глубина идейного содержания сочетается у великих греческих трагиков, и особенно у Софокла, с беспримерным совершенством художественной формы. Выразительный язык, сочетающий трагическое величие с простотой и человечностью, необычайная цельность и пластичность образов, гармоничность построения трагедии в целом, совершенство драматургической композиции, умелое пользование принципом контраста характеров — таковы некоторые особенности драматургии Софокла, у которого до сих пор можно учиться драматургическому мастерству. Уже древние считали Софокла идеальным трагическим поэтом, а его «Царя Эдипа» Аристотель объявлял трагедией образцовой во всех отношениях: формулируя в своей «Поэтике» законы построения греческой трагедии, Аристотель на каждом шагу ссылался на «Царя Эдипа», как на совершенный образец. Не удивительно потому, что из всех греческих трагедий «Царь Эдип» относительно чаще ставился и в нашей стране и в Западной Европе. Совершенно понятно и то, что, задумав возродить на сцене античную трагедию, театр имени Руставели обратился именно к «Царю Эдипу».

Каковы, однако, причины столь редкого обращения наших театров к постановке античных трагедий, в том числе и лучшей из них — «Царя Эдипа»? Мне кажется, что это объясняется прежде всего трудностью этого жанра, который требует для своей постановки наличия актеров, обладающих и большой глубиной мысли, и трагической силой переживаний, и огромным темпераментом, нужным для передачи трагических страданий и страстей. Он требует также актеров, обладающих синтетической актерской техникой, в совершенстве владеющих голосом, мимикой, пластикой, музыкальностью, потому что античный спектакль был не только драматическим в современном смысле слова, но и музыкальным и хореографическим благодаря участию в нем хора, игравшего существенную роль в развитии действия. Он требует также режиссера, обладающего чувством стиля и умением создавать спектакли не камерного, а монументального масштаба, лишенные погони за мелкой бытовой правденкой и передающие большую правду человеческих страстей, получающих широкий народный резонанс. Далеко не все советские театры, даже из числа лучших, могут удовлетворить перечисленным требованиям, и естественно, что они и не помышляют о постановке античной трагедии.

Зато всеми этими качествами обладает театр имени Руставели, в сценическом стиле которого всегда ярко ощущалось стремление к монументальному, героическому спектаклю, {472} спектаклю больших чувств, пламенных страстей, ярких красок, полновесно звучащего слова, великолепно разработанной пластики движений. В дружной семье советских театров, стремящихся к овладению стилем социалистического реализма, театр имени Руставели всегда тяготел к революционной романтике, являющейся органической составной частью социалистического реализма. Эта революционная романтика, на путь которой направили театр уже его первые руководители Коте Марджанишвили и Сандро Ахметели, до сих пор является наиболее характерной и, с моей точки зрения, наиболее привлекательной особенностью сценического стиля театра имени Руставели. Она окрашена в этом театре той своеобразной и яркой выразительностью, которая в высокой степени присуща грузинскому народу и является национальной особенностью его сценического искусства. Театр имени Руставели — один из самых поэтичных советских театров. Вот почему так естественно было его обращение к великой трагедии Софокла — этому замечательному поэтическому произведению, одному из самых ярких, какие были когда-либо написаны для театра.

Однако яркая поэтичность и романтическая приподнятость, присущие стилю театра имени Руставели и проявившиеся в полной мере в постановке им трагедии Софокла, не только не исключают глубокой правдивости, искренности, человечности в раскрытии этой трагедии, а, напротив, сочетаются с ними. Величавая трагедия Софокла поставлена в театре вполне реалистично в смысле актерского решения всех сценических образов. Театру удалось насытить актерское исполнение всех без исключения ролей большой жизненной правдой, которая доходит до зрителя, потрясает его, вызывает у него слезы. Вот эта впечатляющая сила спектакля «Царь Эдип», порожденная раскрываемой им потрясающей жизненной правдой, и является главным достижением театра имени Руставели, постановщика спектакля Д. Алексидзе и всего великолепного актерского коллектива театра, спаянного в дружный, крепкий ансамбль.

Основой успеха спектакля «Царь Эдип» является, разумеется, правильное истолкование режиссером и актерами великой трагедии Софокла. Что изображает Софокл в своей трагедии «Царь Эдип»? Эта трагедия представляет поэтическую иллюстрацию к характерной для античного миросозерцания идее зависимости человека от предначертаний высшей силы — рока. В трагедии изображена судьба человека, которого все считали «счастливцем» и который дерзнул пренебречь велениями рока, судившего ему совершить страшные преступления — убить собственного отца и жениться на матери. Но чем дальше стремился Эдип уйти от назначенной {473} ему судьбы, тем больше приближался он к ней. В результате он, прекрасный, сильный человек, хороший правитель государства, оказывался, помимо своей воли, преступником, отцеубийцей и кровосмесителем, навлекающим величайшие бедствия на своей народ. Но Эдип не склонял голову перед разящим его роком, а мужественно боролся с ним, бесстрашно искал причину народных бедствий и, сам того не сознавая, вел расследование собственных преступлений, пока наконец не убеждался, что искомым преступником является он сам. Убедившись же в этом, он ослеплял самого себя, принимая на себя всю тяжесть ответственности за то, что он совершил. Моральный вывод из этой страшной трагедии формулируется в заключающих трагедию словах хора:

«Значит, смертным надо помнить о последнем машем дне,  
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,  
Кто достиг пределов жизни, в ней несчастий не познав».

Софокл, как и его великий предшественник Эсхил, исходит в своей трагедии из идеи всемогущего рока и бесплодности борьбы с ним. Но он значительно повышает роль личной инициативы и ответственности человека за свои поступки. В характере Эдипа имеются такие черты, которые в известной мере объясняют его виновность: вспыльчивость, гордость, самоуверенность. Софокловский Эдип, таким образом, не некий безвинный страдалец, игрушка в руках рока. Как истинный художник периода расцвета афинской демократии, Софокл не призывал человека к рабскому подчинению року и не оправдывал его преступлений божественным предначертанием. Он заставлял своего героя бороться, мужественно противостоять всем враждебным ему обстоятельствам. И хотя возможности его ограничены и преодолеть эти трагические обстоятельства он не может, от всей трагедии и от образа ее главного героя веет не безнадежностью, не пессимизмом, а напротив, мужественным величием и в конечном счете гордостью за этого прекрасного и сильного человека, умеющего отвечать за свои поступки.

Таким образом, в самой великой трагедии Софокла заключен ключ к ее правильному истолкованию. И если в сценической истории «Царя Эдипа» было немало таких истолкований, которые подчеркивали мотивы фатализма и ничтожества человека (в таком духе истолковывал трагедию Софокла, например, знаменитый немецкий режиссер Макс Рейнгардт), то советскому театру не по пути с такими упадочными интерпретаторами Софокла. Режиссер Д. Алексидзе поступил совершенно правильно, отодвинув на задний план мотив предначертания рока и сократив переполняющие песни хора религиозные нравоучения. Он выдвинул на первый {474} план взаимоотношения царя и народа, подчеркнув решающую роль народа в судьбе Эдипа. Трагическая коллизия спектакля театра имени Руставели может быть формулирована следующими словами: трагедия доброго царя, который помимо своей воли оказывается виновником несчастий своего народа. Задачи Эдипа — освободить народ фиванский от скрывающегося в Фивах убийцы царя Лая. А поскольку этим убийцей оказался он сам, он отправляется в добровольное изгнание. Этот финал логически завершает трагедию Эдипа, и он вполне убедителен, хотя и представляет отступление от Софокла, согласно которому Эдип после самоослепления оставался некоторое время в Фивах и лишь впоследствии был отправлен в изгнание (см. трагедию «Эдип в Колоне»).

Обратимся теперь к вопросу о постановочном решении трагедии «Царь Эдип» в театре имени Руставели. Постановка античной трагедии на сцене современного театра представляет большие трудности вследствие своеобразия ее построения. Особенностью античной трагедии является наличие в ней хора. Хор был вовсе не некиим второстепенным элементом в античной трагедии. Он был ее основой, носителем ее культурного, фольклорного, а затем и ее гражданского начала. Он был представителем народа, воплотителем народной мудрости, выразителем народной точки зрения на жизнь, на действия и поступки людей. В греческом театре V века он все время присутствовал на сценической площадке, внимательно следил за действием трагедии, комментировал это действие, эмоционально реагировал на все события, вмешивался в их ход. Во времена Софокла хор состоял из пятнадцати хоревтов, которые чаще всего изображали пожилых, умудренных опытом граждан того города, в котором происходило действие трагедии. Хор являлся поющим и пляшущим коллективом, но его предводитель (корифей), кроме того, вступал в беседу с героем и другими персонажами трагедии. Хор действовал на круглой площадке — орхестре, расположенной перед скеной — постоянной постройкой, обычно изображавшей в греческой трагедии дворец. Итак, действие античной трагедии происходило перед дворцом, причем участники этого действия — гипокриты (по-нашему — актеры) не смешивались с хором, хотя и находились с ним все время в контакте. На протяжении истории древнегреческой трагедии все время изменялась функция хора в спектакле и степень его участия в действии трагедии, изменялись и постановочные принципы трагедии: сначала актеры и хор выступали вместе на орхестре, затем актеры перешли на возвышенную площадку перед скеной (проскений), а хор остался на орхестре, что создало между ними значительный разрыв. {475} Это подготовило исчезновение хора в IV веке до н. э., после чего умерла и греческая трагедия.

Таковы исторические данные. Возникает вопрос: как поступить с хором современному режиссеру, ставящему античную трагедию? Должен ли он восстановить античный хор во всем своеобразии его функций? Иначе говоря — должен ли современный режиссер реставрировать античный спектакль, в котором хору принадлежала столь существенная роль? Этот вопрос может в свою очередь быть расчленен на два вопроса: 1) возможна ли реставрация античного спектакля с хором и другими его своеобразными особенностями (амфитеатр, орхестра, игра в масках и др.)? и 2) необходима ли она в целях лучшего освоения античной трагедии? На оба эти вопроса приходится ответить отрицательно.

Античный спектакль проходил на открытом воздухе и был рассчитан на огромное количество зрителей (афинский театр Диониса вмещал 27 тысяч человек). Такие огромные масштабы спектакля сами по себе не представляют большой трудности для наших дней, если учесть такое мощное техническое средство усиления звука как радио, широко используемое нами на всех массовых собраниях, митингах и представлениях на открытом воздухе. Иначе обстоит дело с реставрацией самого хорового действа греческого театра. Это действо слагалось из пения и плясок. То и другое сейчас трудно восстановимо, потому что нотный материал к хоровым песням греческой трагедии почти полностью утерян. Не сохранились также объективные материалы, по которым можно было бы восстановить пляски трагического хора. То немногое, что удается узнать о хоровых песнях и плясках греческой трагедии, позволяет определенно утверждать, что они вряд ли показались бы современным людям эстетически полноценными. Ведь античный хор пел всегда в унисон с сопровождавшим его духовым инструментом — авласом (род свирели с двойным язычком), имевшим острый и резкий звук. Такое пение, хорошо доносившее текст песен, безусловно имело монотонный характер. Однообразны были и хоровые танцы, тоже происходившие под сопровождение авлоса. Главной особенностью греческой театральной музыки являлось то, что аккомпанемент не оттенял контрастно пение, а почти полностью сливался с ним. Это было бы совершенно неприемлемым для современного слушателя.

Таким образом, даже если бы удалось реставрировать хоровое исполнение античной трагедии, оно не показалось бы привлекательным современным зрителям, шагнувшим далеко вперед в своем музыкальном развитии и в своих музыкальных вкусах. Именно потому реставрация античного хора, как и всего античного спектакля, не только невозможна, но и не {476} нужна. Не нужна потому, что она превратила бы античную трагедию в музейную вещь, она подчеркнула бы ее устарелость, ее архаичность, тогда как нашей задачей является глубоко раскрыть то живое, что есть в содержании античной трагедии и что придает ей непреходящую ценность, делая ее желанной гостьей в театре социалистической эпохи.

Вот почему глубоко прав был театр имени Руставели, решительно отвергнув мысль о реставрации античного спектакля во всех его структурных особенностях. Это касается не только античного хора, но и приемов оформления спектакля, всей его постановочной и исполнительской стороны.

Но, отказавшись от реставрации античного спектакля, театр имени Руставели не ударился и в противоположную крайность: он не пошел и путем модернизации античной трагедии. Он попытался раскрыть великую трагедию Софокла в такой образной форме, которая соответствует ее идейно-художественной сущности и может содействовать ее наиболее полному донесению до современного зрителя. Он постарался сохранить в трагедии Софокла все, что может и должно дойти до этого зрителя, и весьма тактично отбросил некоторые омертвевшие, утерявшие свою актуальность элементы.

Режиссер спектакля Д. Алексидзе широко пользовался консультациями видного специалиста по греческой литературе профессора С. Каухчишвили, оказавшего также помощь автору нового перевода трагедии поэту Д. Гачечиладзе. В текст трагедии были внесены некоторые купюры. Они коснулись главным образом текста хоровых песен, переполненных восхвалениями могущества богов и стенаниями по поводу ничтожества и слабости человека. В то же время хор был сохранен в спектакле в своем традиционном составе — пятнадцати хоревтов, изображающих наиболее мудрых и опытных старейших, граждан Фив, окружающих царя, дающих ему советы, чутко реагирующих на все развертывающиеся перед ними страшные события. Но хор в театре имени Руставели действует не на орхестре, которая в спектакле отсутствует, а на самой сцене. Кроме того, он не поет, не пляшет, не занимается и хоровой декламацией. Он выразительно говорит текст, разбиваемый между отдельными хоревтами, которые подчас подают реплику Эдипу и задают ему вопросы наряду с корифеем, который в античном театре единственный пользовался этой привилегией.

Роли хоревтов поручены в театре не второстепенным, «выходным» актерам, а артистам первого положения, некоторые из которых носят почетные звания народных (М. Чихладзе) и заслуженных артистов (Е. Апхаидзе, Д. Хуцишвили). Это подчеркивает то значение, которое режиссура придает хору; {477} он наряду с Эдипом занимает одно из первых мест в спектакле. Действия и поступки отдельных хоревтов необычайно слаженны и организованны. Это превосходный ансамбль, состоящий из отдельных индивидуальностей, не обезличенных, но охваченных общими устремлениями. Все они великолепно подают текст, точно так же как и индивидуальные исполнители. Здесь нельзя не подчеркнуть высокую культуру слова, характерную для всего спектакля в целом.

Таким образом, в разрешении проблемы хора театр имени Руставели допустил ряд отступлений от практики греческого театра V века. Уместны и допустимы ли эти отступления? Мне кажется, что да. Конечно, можно было бы представить себе и иное решение хора в современном спектакле, при котором действия и речи хора сопровождались бы музыкой, давая намек на то, какой характер они имели в греческом театре. Но и решение, данное театром имени Руставели, вполне допустимо и убедительно. Отметим, что в театре имени Руставели отсутствующее в действии хора пение оказалось замененным музыкой. Эта музыка, написанная композитором О. Тактакишвили, очень хороша, потому что не носит стилизационного характера. Она тесно вплетается в действие трагедии, создает яркий эмоциональный фон. Это настоящая театральная музыка. Она придает всему спектаклю музыкальное звучание, хотя и не носит концертного характера. Мне кажется, что у театра имени Руставели можно поучиться тому, как ставить и играть трагедию на музыке.

Весьма ярко, талантливо и убедительно также оформление спектакля «Царь Эдип», сделанное замечательным грузинским театральным художником П. Лапиашвили. Здесь опять-таки театр решительно отступил от традиционных архитектурных форм античного театра. На сцене нет лучезарной Эллады с ее голубым южным небом, с ее гармоничными зданиями классического стиля, с ее белыми колоннами. Нет потому, что в задачу художника не входило дать ощущение этой спокойной красоты и гармонии. Зрительный образ «Царя Эдипа» — это образ трагического спектакля, выдержанного в темных, мрачных тонах. Черное грозовое небо, темно-серые скалы, в которых вырублены площадки и ступени, кусок крепостной стены и на вершине скалы дворец Эдипа, видный сбоку, а перед входом во дворец — высокая статуя крылатой богини победы Ники, явно навеянная одним из шедевров античной скульптуры — знаменитой Никой Самофракийской, с воздетыми вверх широко распростертыми руками — все это создает атмосферу тревоги, беды, нависшего над Фивами проклятия богов — страшной моровой язвы, опустошающей город. Общее зловещее настроение, великолепно переданное художником Лапиашвили, подчеркивают еще четыре полыхающие {478} огнем большие жертвенные чаши и багровый отсвет «вечного огня», зажженного в нише внизу скалы.

Эта сооруженная с точным ощущением архитектурных форм трехмерная декорация является своего рода шедевром; она сразу создает у зрителя ощущение трагедии и прекрасно вводит в спектакль. И что особенно поразительно — она синтезирует черты античного и национального грузинского зодчества, находя путь к греческой классике через зрительные образы, навеянные грузинским горным пейзажем и грузинской архитектурой. Этот прием совершенно законен и убедителен.

Помимо архитектурных и пластических образов, созданных художником Лапиашвили, следует отметить и чисто живописную сторону его Декораций и костюмов. Необычайно выразительно подобрана гамма цветов костюмов — сочетание темно-серого с лиловым, лилово-коричневым и черно-белым. В то же время Эдип, Иокаста, Креонт, хоревты, гонец и пастух, принадлежащие к рабам, а также простые люди, мужчины и женщины, приходящие умолять Эдипа о помощи в начале трагедии, одеты по-разному, их социальное положение подчеркивается различием их костюмов.

Одним словом, декоративное оформление спектакля, созданное Лапиашвили, органически объединяется с прочими элементами спектакля, дает ему необычайно яркое и стилистически единое зрительное решение. Мы считаем его потому одним из самых крупных и бесспорных достоинств спектакля. Оформление помогает режиссеру и актерам, придает спектаклю монументальный характер, которого требует самый жанр героической трагедии.

Нельзя не отметить большой похвалой и работу режиссера Д. Алексидзе. Ему мы обязаны тем, что работа художника, композитора и, разумеется, всего актерского коллектива оказалась умело сцементированной и направленной по единому творческому руслу. Все элементы спектакля были устремлены на раскрытие очерченного нами выше идейного замысла и приведены в гармоническое единство, присущее самой трагедии Софокла. Алексидзе уже раньше показал себя режиссером большой культуры, умным, обладающим большим вкусом и умением ставить спектакли разных стилей и жанров. Он стяжал большие успехи постановкой в театре имени Руставели ряда комедийных спектаклей. В «Царе Эдипе» он проявил данные для постановки спектаклей самого трудного и самого высокого жанра — героической трагедии с большим идейным и социальным содержанием. Нельзя не отметить его мастерство в постановке массовых сцен и в создании первоклассного ансамбля. Надо подчеркнуть также умение Алексидзе находить новые выразительные мизансцены, новые, {479} отступающие от традиции решения важных в развитии действия трагедии сцен и эпизодов. Здесь можно было бы привести множество примеров. Остановимся только на одном — на том, как решено Алексидзе сообщение о страшной развязке трагедии, происшедшей, согласно обыкновению греческого театра, за сценой.

По Софоклу о самоубийстве Иокасты и самоослеплении Эдипа рассказывает обычный в античном театре вестник, роль которого в данном случае исполняет домочадец Эдипа. Он произносит большой эпический монолог, перебиваемый тремя вопросами корифея хора. Алексидзе справедливо решил, что такое протокольное повествование о самых страшных событиях, какие знает античная мифология, не может удовлетворить современного зрителя. Слишком уж велик здесь накал трагических страстей, безмерно ужасна расплата за преступные деяния, совершенные без вины виноватыми людьми! И потому вполне убедительным кажется решение этой сцены в театре имени Руставели. Старый домочадец заменен здесь группой молодых прислужниц Иокасты. С душераздирающими криками и воплями выбегают они из дворца, сменив светлые одежды на черные. Они кружатся перед порталом, как крылатые вестницы беды, и поочередно ведут свой страшный рассказ. Их четверо — М. Микеладзе, Н. Микеладзе, Т. Тетрадзе, И Палиашвили. Все они бесконечно грациозны, пластичны, музыкальны и драматически выразительны. Их исполнение полно настоящей трагедийной силы. И пускай здесь снова допущено отклонение от задания драматурга, — это отклонение допущено в интересах Софокла, в интересах полного донесения его трагического замысла. Это один из наиболее удачных, наиболее потрясающих моментов всего спектакля.

Говоря о режиссерской работе Д. Алексидзе, нельзя умолчать о том, что он восстановил в своем спектакле присущую античному театру непрерывность действия трагедии, без свойственного новоевропейскому театру членения ее на пять актов. Это членение, даже если уменьшить число актов, довести его до двух (как поступал знаменитый немецкий актер А. Моисси во время своих гастролей в Ленинграде в 1925 году), непременно должно казаться искусственным, расхолаживающим зрителя, потому что оно вносит временные перерывы в сплошной, нерасчленимый поток трагического действия, неудержимо стремящегося к катастрофе. Д. Алексидзе был прав, играя трагедию Софокла без антрактов. «Царь Эдип» идет в театре имени Руставели два с половиной часа. Это непривычно для нашего зрителя и требует от него немалого напряжения, внимания, которое, однако, не ослабевает до самого конца спектакля, а, напротив, все время усиливается, возрастает. Этот опыт театра имени Руставели должен быть {480} учтен всеми нашими театрами, которые будут ставить античные трагедии.

Театр вовлек в работу над «Царем Эдипом» весь свой огромный творческий коллектив. Каждую роль в спектакле готовило по два и более актеров. Роль Эдипа имела четырех исполнителей, а роль Иокасты — даже пять исполнительниц. Здесь совершенно неприменимы ходовые театральные термины «составы» или «дублеры». Ведь понятие дублирование предполагает точное повторение роли, созданной основным исполнителем, другим или другими менее опытными актерами. То же имеется в виду, когда говорят о втором составе исполнителей: как правило, этот второй состав всегда бывает слабее первого. Театр имени Руставели достиг в «Царе Эдипе» того, что не удавалось пока ни одному советскому театру: он так поставил великую трагедию Софокла, что в ней оказалось по нескольку совершенно равноценных исполнителей на каждую роль. И какие роли! Роли в античной трагедии, к которой в большинстве наших театров совсем не подберешь исполнителей. Это не только большая удача театра, это блестящая демонстрация его артистического богатства, его огромной артистической зрелости.

У нас в Москве писали: «Если в театре есть хотя бы один настоящий трагик — это уже большая удача. Но вот мы раскрываем программу театра имени Руставели и узнаем, что для одной из самых трудных ролей трагического репертуара, для роли царя Эдипа в софокловской трагедии, театр располагает тремя сильными исполнителями»[[324]](#footnote-325). К этим словам можно добавить, что их было первоначально не три, а четыре — А. Хорава, Л. Васадзе, С. Закариадзе и Э. Мамджагаладзе, и все они по-разному решили задачу, поставленную перед каждым из них режиссером. Эти четыре исполнителя являлись представителями трех актерских поколений, работающих в театре имени Руставели. Последнее свидетельствует о том, что у основных и старейших мастеров театра имеется достойная смена и что в театре имени Руставели нет разрыва между старшим и младшим поколением. Ведь если крупнейший мастер грузинского театра, артист мировой славы Акакий Хорава находится в творческом соревновании с талантливым молодым актером Эроси Манджагаладзе, может ли это быть воспринято нами, московскими зрителями, иначе, чем доказательство исключительного творческого расцвета крупнейшего грузинского драматического театра и подтверждение того, что в этом театре весьма благополучно обстоит с творческими кадрами?!

{481} Говоря об этом, нельзя, однако, не отметить величайшей похвалой работу народного артиста СССР А. Хоравы, этого замечательного мастера грузинского театра, хорошо известного русскому зрителю и пользующегося у него огромной любовью и популярностью. У нас помнят Хораву как создателя замечательных образов Анзора, Арсена, Карла Моора, Отелло, Ивана Грозного, как актера мощного трагического дарования, сочетающего пламенное вдохновение, романтический взлет с большой реалистической глубиной и правдивостью. Всем почитателям таланта Хоравы у нас было ясно, что работа над образом царя Эдипа — это его дело, и они с нетерпением ожидали его выступления в этой роли, о которой он давно мечтал, которую долго вынашивал. Известно, что именно Хораве принадлежит инициатива постановки «Царя Эдипа» в театре имени Руставели и что основной рисунок этого образа принадлежит именно ему. Хорава в роли царя Эдипа полностью оправдал наши ожидания.

Хорава разрешил роль Эдипа в героическом плане. Он нарисовал образ прекрасного, мужественного, бесстрашного человека, который не примиряется с судьбой, не склоняется перед богами и несет, умеет нести ответственность за свои поступки. Сверхзадачей Хоравы в роли царя Эдипа является страстное стремление к познанию истины и умение сделать из этого познания, из открывшейся ему страшной правды все надлежащие выводы, как бы губительны для него они ни были. Так сыграть роль Эдипа мог только советский актер, актер социалистического театра, для которого на первом месте стоит воспитательная задача сценического искусства. Созданный Хоравой образ мужественного и сильного человека, пожертвовавшего всем для спасения своего народа и сохранившего моральную чистоту, несмотря на испытанную им жизненную катастрофу, имеет большое моральное значение для наших людей, для нашей молодежи. Потому образ Эдипа является прекрасным созданием замечательного грузинского артиста.

Наряду с образом Эдипа, созданным Хоравой, следует отметить и образы, воплощенные другими исполнителями той же роли, — С. Закариадзе и Э. Манджагаладзе. Оба они раскрывают тот же образ, несут ту же идею, выполняют ту же задачу, поставленную перед ними режиссером. Каждый из них имеет своих сторонников и почитателей, и это очень хорошо, так как показывает, что здесь нет дублирования образа, созданного Хоравой. В исполнении каждого из трех актеров (четвертого, народного артиста СССР А. Васадзе, мне не пришлось видеть) есть свои особенности, которые определяются возрастом, темпераментом и актерской индивидуальностью. Эдип — Хорава старше двух других Эдипов, и уже {482} этим он ближе подходит к образу, созданному драматургом. Эдип — Манджагаладзе нервный, порывистый, стремительный, крайне эмоциональный. Он очень красив, но он кажется мне несколько молодым для этой роли. Эдип — Закариадзе ближе к Эдипу — Хораве по возрасту и по общему облику. Но он по-моему чересчур трагичен уже с самого начала пьесы, у него не проведена так отчетливо линия смены счастья несчастьем, как у Хоравы. Кроме того, он чрезмерно экспансивен. Это видно хотя бы из того, как он разрешает последнюю сцену трагедии — появление слепого Эдипа. Хорава заставляет здесь слепого Эдипа оступиться на лестнице и упасть. Закариадзе не только падает, но и скатывается по лестнице сверху вниз. Это очень эффектно, но это не в стиле античной трагедии, которой всегда присуща величавость.

Другим спорным моментом в спектакле, где роль Эдипа исполняет С. Закариадзе, является то, что на упавшего на землю Эдипа наводится красный луч прожектора, как бы заливающий его кровью. Не знаю, хочет ли артист Закариадзе соответствовать наивной символике, но я видел этот прием только в спектакле, где роль Эдипа исполнял он. Думается, что этот прием тоже не в плане высокой трагедии. Мне кажется, что режиссуре нужно внимательно пересмотреть актерское исполнение финальных сцен трагедии, чтобы освободить их от непроизвольно проникающего в нее элемента мелодраматизма. Ибо нет у высокой трагедии более страшного врага, чем мелодрама!

Наиболее значительным после Эдипа образом спектакля является Иокаста. Эта роль имеет в театре имени Руставели пять исполнительниц, из которых мне удалось видеть трех: Н. Лапачи, Т. Тархнишвили и Т. Бакрадзе. Каждая из них по-своему раскрывает образ этой безвинной преступницы, оскверненной, опозоренной, обесчещенной жены и матери. Наиболее женственной, трогательной, поэтичной Иокастой является Н. Лапачи. Образ, созданный артисткой, привлекает необыкновенной душевной красотой и чистотой. Очень ярко показывает Лапачи, что Иокаста первая раскрыла ужасную правду и сначала пыталась оградить от нее Эдипа и принять на себя все муки. Когда же она узнает, что Эдип — не только убийца ее мужа, но и ее сын, артистка великолепно передает потрясение Иокасты, ее безмерный ужас. Это очень короткая, но необычайно выразительная мимическая сцена.

В несколько ином ключе ведет роль Иокасты Т. Тархнишвили. У нее на первое место выступает не трогательная женственность Иокасты, а строгость ее характера. Запоминается ее финальная пантомима: уходя на смерть, она полна мыслью о любимом муже и тянется к нему, но затем в ужасе отшатывается. Ту же сцену Т. Бакрадзе проводит мягче, сдержаннее. {483} Основной чертой характера Иокасты в исполнении Бакрадзе является сила воли, самообладание. Так каждая из исполнительниц наносит свои краски на единый по своему рисунку образ несчастной жены и матери. Нам приходилось слышать, что прекрасная артистка Т. Чавчавадзе по-иному играет Иокасту, подчеркивая ее величественность, властность, рисуя образ не только несчастной женщины, но прежде всего оскорбленной царицы. К сожалению, во время гастролей театра имени Руставели в Москве Т. Чавчавадзе не выступала, хотя она по своим артистическим данным, пожалуй, больше всего подходит к сценическому воплощению образа Иокасты — матери Эдипа, как он написан Софоклом.

Остальные образы трагедии также нашли в театре имени Руставели полноценных исполнителей. Н. Чхеидзе и Б. Закариадзе создают, каждый по-своему, образ себялюбивого, злого, враждебного к Эдипу слепого прорицателя Тиресия, являющегося живым олицетворением бездушной касты жрецов. В исполнении обоих артистов Тиресий предстает подлинным антагонистом человеколюбивого, доброжелательного к людям, демократичного Эдипа. Это образ бездушного догматика, воплощающего в себе все качества, ненавистные Софоклу, поэту афинской демократии периода ее расцвета. В образе Тиресия, созданном обоими талантливыми артистами, есть что-то зловещее. Но рисуют они Тиресия различными красками. Тиресий — Закариадзе живее и динамичнее Тиресия — Чхеидзе, более замкнутого и неподвижного.

Удачное воплощение получил в спектакле театра имени Руставели также образ брата Иокасты Креонта, к которому переходит фиванский трон после Эдипа. Играть роль Креонта в «Царе Эдипе» нелегко, потому что драматург написал его в этой трагедии весьма скупо и лаконично. Характер этого человека раскрывается гораздо полнее и шире в двух других трагедиях Софокла того же фиванского цикла — в «Эдипе в Колоне» и «Антигоне», притом раскрывается с явно отрицательной стороны, как бездушный и жестокий, бесчеловечный правитель, строгий блюститель буквы закона. Можно ли рисовать такими красками Креонта в «Царе Эдипе»? Нам кажется, что нельзя; трагедия не дает на то никаких оснований. В «Царе Эдипе» Креонт показан вполне порядочным человеком, неосновательно подозреваемым Эдипом в интригах против него. В конце трагедии, когда раскрылась страшная правда, Креонт ведет себя благородно и великодушно по отношению к несчастному Эдипу. Он забывает нанесенную ему Эдипом обиду и всячески старается облегчить участь этого безвинного страдальца. Потому совершенно правильно поступили исполнители этой роли в театре имени Руставели {484} Г. Сагарадзе и В. Долидзе, нарисовав образ Креонта скупыми, но благородными красками.

Прекрасных исполнителей нашли в театре имени Руставели оба представителя мира простых людей, рабов — гонец из Коринфа и старый пастух царя Лая. Первого играют Э. Апхаидзе и Г. Кикнадзе, второго — Б. Кобахидзе и Л. Казаншвили. Все четыре артиста создают на редкость обаятельные образы умудренных жизнью старцев, носителей народной мудрости, имеющих облик библейских патриархов. Особенно запоминающийся образ создал Б. Кобахидзе. Заслугой театра является то, что он так впечатляюще сумел нарисовать персонажей второго плана, которые обычно в театре не привлекают к себе особенного внимания как персонажи эпизодические, играющие подсобную роль. Не так поступил режиссер Алексидзе в измененном им финале трагедии: после того как Эдип потерял все, он находит поддержку у самого низшего из своих бывших подданных и уходит в далекий путь, опираясь на плечо старого пастуха, напутствуемый философскими словами хора о непрочности счастья человека. Такова выразительная и глубокомысленная концовка этого яркого, волнующего спектакля.

Наши выводы из всего сказанного выше ясны. Поставив трагедию Софокла «Царь Эдип», Грузинский государственный ордена Ленина театр имени Ш. Руставели сделал большое и нужное дело. Он внес значительный вклад в дело освоения культурного наследия, ознакомив советского зрителя с одним из наиболее ценных его образцов, остававшихся неосвоенными нашим советским театром. Он показал всем театрам нашей великой многонациональной страны пример того, как нужно работать над античной трагедией. Прекрасная инициатива наших грузинских друзей, увенчавшаяся вполне заслуженным блестящим успехом, должна быть подхвачена и продолжена деятелями русского театра и всех театров нашей социалистической родины.

*1958*

## **{****485}** Итоги и задачи изучения западноевропейского театра[[325]](#footnote-326)

1. Как и другие разделы истории театра, история западноевропейского театра стала настоящей научной дисциплиной в нашей стране только после Великой Октябрьской социалистической революции. Правда, многие крупные русские ученые-филологи и литературоведы дореволюционного времени занимались изучением творчества виднейших драматургов и драматургических жанров различных европейских стран. Достаточно назвать труды Александра Веселовского о зарождении драмы и других поэтических родов, Алексея Веселовского о старинном театре в Европе и о Мольере, П. Полевого о средневековой драме, Н. Стороженко о Шекспире и его предшественниках, Д. Петрова о Лопе де Вега и староиспанской комедии, А. Шахова о Вольтере, о Гете и о французском романтизме, И. Иванова о французском театре XVIII века, М. Розанова о Руссо и его последователях — «руссоистах» во Франции и в Германии, Ф. Батюшкова и Ю. Веселовского о Корнеле и Расине, Ф. Зелинского о древнегреческой трагедии и комедии, Б. Варнеке о древнеримской комедии. Однако большинство перечисленных ученых занимались не историей театра в собственном смысле слова, а историей драматической литературы, оставляя обычно без внимания специфические проблемы развития сценического и актерского искусства. Редкие попытки давать очерк развития сценического искусства, сделанные П. Морозовым (1902 – 1903), К. Тиандером (1911), М. Паушкиным (1914) и другими, носили поверхностный, популяризаторский и крайне незавершенный характер. Только после Великой Октябрьской социалистической революции, на основе бурного расцвета театрального искусства, {486} поставленного на службу широким народным массам, появились объективные условия для развития научного театроведения, в том числе и того раздела его, который посвящен истории античного и западноевропейского театра.

2. Уже в первые послеоктябрьские годы была поставлена проблема научного изучения истории западноевропейского театра. Сначала это изучение проводилось непосредственно под руководством театрального отдела Народного комиссариата по просвещению, в котором была создана историко-театральная секция. В выпущенном ею «Сборнике историко-театральной секции» (1918) были напечатаны статьи о древнегреческом актере (С. Радлова), о шекспировском театре (Б. Сильверсвана) и об итальянском театре XIX века (П. Морозова); были выпущены также популярные биографические очерки о крупных античных и западноевропейских драматургах Ф. Зелинского, П. Морозова, Н. Холодковского и В. Чудовского. Вслед за тем были созданы специальные научно-исследовательские учреждения, работавшие над изучением истории и теории театра (наряду с историей и теорией других искусств). Это были Государственная Академия художественных наук (ГАХН) в Москве и Государственный институт истории искусств (ГИИИ) в Петрограде. Хотя во главе ГАХН стоял видный западник П. С. Коган, однако театроведческая работа ГАХН сосредоточилась больше вокруг изучения русского театра. В ГИИИ, напротив, выдвинулось на первое место изучение западноевропейского театра, что объяснялось наличием в Петрограде ряда квалифицированных филологов романогерманистов, учеников Д. К. Петрова и Ф. А. Брауна. Многие из них приняли участие в отделе истории и теории театра ГИИИ, во главе которого стоял сначала Д. К. Петров, а затем А. А. Гвоздев, руководивший театроведческой работой в Ленинграде в течение семнадцати лет (1922 – 1939). Вокруг него группировались сначала А. А. Смирнов, С. К. Боянус, Б. А. Кржевский, К. М. Миклашевский, В. Н. Соловьев. Несколько позже к Гвоздеву примкнули из историков зарубежного театра А. И. Пиотровский, С. С. Мокульский, К. Н. Державин, И. И. Соллертинский, А. С. Булгаков. Они являлись его ближайшими сотрудниками в течение многих лет и проделали с ним трудный путь по преодолению традиций и навыков дореволюционной буржуазной науки с господствующим в ней культурно-историческим методом и постепенному освоению новых методологических принципов марксизма-ленинизма.

3. Исходная позиция театроведческой работы А. А. Гвоздева и его сотрудников по театральному отделу ГИИИ заключалась в осознании истории театра как самостоятельной научной дисциплины, отличной от истории литературы и имеющей {487} задачей изучение сценического искусства со всеми его многообразными компонентами. Если дореволюционные ученые отождествляли театр с драмой, изучали исключительно драматургию, то советские театроведы первого «призыва» передоверяли изучение драмы историкам литературы и сосредоточивали внимание на изучении нелитературных элементов театра — театрального здания, сцены, декорации, костюма, режиссуры и актерского мастерства. Они отдавали предпочтение изучению тех видов театра, которые менее всего были связаны с литературой; опера, балет, оперетта, пантомима, импровизованная комедия, а также различные театрализованные зрелища и празднества привлекали их внимание больше драматического театра, находящегося в зависимости от писателя-драматурга. Вокруг этих вопросов сосредоточивались до 1926 года интересы самого Гвоздева и его ближайших сотрудников. В первой книге, выпущенной коллективом сотрудников театрального отдела ГИИИ под редакцией А. Гвоздева и А. Смирнова — «Очерки по истории европейского театра. Античность, средние века и Возрождение» (1923), — почти совершенно отсутствует изучение творчества великих драматургов. Там нет главы о Шекспире, а только глава об английском театре в эпоху Шекспира (А. Смирнов). Там нет главы о драматургии Мольера, а только глава о Мольере как актере и руководителе театра (В. Соловьев). Сам Гвоздев написал в этой книге главы «Возникновение сцены и театрального здания нового времени» и «Оперно-балетные постановки во Франции XVI – XVII веков», в которых освещались вопросы, совершенно не изучавшиеся до того времени в нашей науке.

4. При изучении подобных проблем А. А. Гвоздев ориентировался на труды той группы западноевропейских ученых, которые сосредоточивали внимание на внелитературных элементах театра: К. Манциуса, Ж. Бапста, М. Бибер, Э. Чемберса, Г. Коэна, М. Гаммитцжа, Дж. Феррарн, М. Бена, А. Прюньера и других. В трудах этих ученых сценическое искусство не рассматривалось со стороны его социального содержания и общественно-идеологических функций. Авторы этих западных работ стояли, по существу, на формалистических позициях, широко распространенных в буржуазном театроведении этих лет. Под их влиянием аналогичные тенденции появились также в трудах Гвоздева и всей ленинградской группы театроведов. Особенной популярностью у ленинградских театроведов пользовались труды немецкого ученого Макса Германа, утверждавшего, что «реконструкция» единичных спектаклей на основании анализа иконографических материалов — единственный путь к созданию научной истории сценического искусства. Работы М. Германа содействовали развитию у Гвоздева {488} и его сотрудников чрезмерного интереса к вопросам техники сцены и оформления спектаклей за счет идейного содержания последних. При всех своих недостатках театроведческие работы этих лет имели и положительное значение в смысле накопления и изучения большого материала по истории театральной архитектуры и декорации. По инициативе Гвоздева был введен в обиход исследователей и преподавателей истории зарубежного театра целый ряд дотоле неизвестных иконографических данных, был сооружен ряд историко-театральных макетов, наглядно показывающих процесс развития различных типов театральных зданий от античности до XVIII века (художник В. С. Пехов), впоследствии истолкованных Е. Финкельштейн в сборнике «Работы по технике сцены» (1937). Был осуществлен перевод и комментированное издание ряда первоисточников по истории театра («Письма о танце» Новерра, мемуары Гольдони и Тальма, ряд трактатов по технике сцены, переведенных театральной лабораторией ГИИИ, и др.).

5. На смену чисто формальному изучению истории театра пришел так называемый формально-социологический метод. Он явился результатом осознания ленинградскими театроведами необходимости социологического объяснения историко-театральных процессов. Характерной особенностью формально-социологического метода изучения истории западного театра было признание того, что развитие театра зависит от социальной структуры общества и от происходящей в нем классовой борьбы, но само изучение отдельных историко-театральных фактов оставалось формально-описательным и не поднималось до осмысления их подлинно идеологической сущности ввиду продолжающейся недооценки ведущей роли драматургии в театре. Типичным примером этого метода является статья А. Гвоздева «О смене театральных систем» (1926). Здесь приводится мысль о том, что вся история западноевропейского театра являет картину борьбы двух систем — народного и придворного театров, причем вторая беспрестанно подавляет и поглощает первую. Правильно уловив противопоставление искусства господствующих классов театру демократических масс, Гвоздев ослабляет эту концепцию формалистическим противопоставлением двух видов сценических площадок, каждый из которых имеет постоянный социологический эквивалент. Этот метод, по существу, являлся тем же формальным методом, слегка подправленным введением абстрактных социологических мотивировок. В целом же он оставался, несмотря на субъективные намерения А. Гвоздева, А. Пиотровского, применявших этот метод к изучению истории античного театра, и других ленинградских театроведов, весьма далеким от марксизма.

{489} 6. Формально-социологический метод прокладывал прямой путь к вульгарному социологизму, которому отдали значительную дань ленинградские театроведы-западники в начале 30‑х годов. Они стремились изжить формалистическое увлечение внелитературными элементами театра и осознавали важнейшее значение в театре драматургии как основной носительницы идейного содержания театра. Они стремились раскрыть классовое содержание драматургии и театра каждого изучаемого ими исторического этапа. При этом они, однако, не поднимались до подлинно марксистского, диалектико-материалистического понимания процесса развития театра как особой формы идеологической деятельности. Они наклеивали на всех драматургов и театральных деятелей классовые ярлыки и устанавливали прямую связь между идеологией и явлениями социально-экономического порядка. Они игнорировали такие важнейшие положения марксистско-ленинской теории, как учение о сложных диалектических взаимоотношениях между базисом и надстройками, как учение о роли идей в общественном развитии, как проблема народности великих произведений искусства, как ленинское учение о двух культурах, имеющихся в каждой национальной культуре. Корни всех этих ошибок заключались в неглубоком освоении театроведами-западниками марксизма-ленинизма. Чаще всего они учились марксизму не у основоположников этого учения, а у историков школы М. Н. Покровского с присущим им экономическим материализмом, социологическим схематизмом и вульгаризаторством. Они учились также марксистскому освещению явлений литературы и искусства у литературоведов П. Когана и В. Фриче, которые сами являлись вульгаризаторами марксизма. Так сама по себе положительная ориентация театроведения на опыт советского литературоведения, имевшего значительно больший опыт, на первых порах не приводила к положительным результатам вследствие методологической неполноценности трудов литературоведов, избираемых в качестве образцов. И все же этап вульгарного социологизма, через который прошла наша наука, имел известное положительное значение, потому что на этом этапе наше театроведение решительно преодолело свою прежнюю зависимость от буржуазного формалистического театроведения и с большой силой выдвинуло идейную значимость драматургии и театра как основной критерий их художественной ценности.

Черты вульгарного социологизма присущи одному из наиболее капитальных трудов ленинградских театроведов-западников — книге «История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма» (1931), написанной совместно А. Гвоздевым и А. Пиотровским. Концепция развития европейского {490} театра, предложенная А. Гвоздевым и А. Пиотровским, была подвергнута в 1931 – 1932 годах критике со стороны широкой театральной общественности. Оба автора признали наличие в их работах пережитков формализма, а также эклектизма и вульгарного социологизма. При всем том их труд сохраняет несомненную ценность как благодаря собранному в нем огромному материалу, так и благодаря отдельным правильным мыслям и наблюдениям.

7. Уже в книге А. Гвоздева и А. Пиотровского драматургии было отведено значительно большее место, чем в ранних работах. Еще более усилилось внимание к драматургии после постановления ЦК ВКП (б) о ликвидации РАПП, которой было присуще нигилистическое отношение к классическому наследию. Широкое обращение советских театров к освоению классики поставило перед театроведами задачу создания работ о крупнейших драматургах-классиках. В 30‑х годах появляются новые советские работы о Шекспире и Мольере. Однако эти работы оказались проникнутыми вульгарно-социологическими тенденциями, умалявшими их значение, несмотря на наличие в этих работах нового материала и новых точек зрения на творчество изучаемых авторов. Так, крупнейший знаток Шекспира в нашей стране, редактор целого ряда новых переводов шекспировских пьес, А. Смирнов, в своей книге «Творчество Шекспира» (1934) объявил великого драматурга «гуманистическим идеологом буржуазии» в противоположность В. Фриче, который в своей книжке «Шекспир» (1926) говорил о нем как об идеологе аристократии. Правильно критикуя взгляды Фриче, Смирнов, сам того не замечая, стоял на сходной с ним методологической позиции и даже не поставил в своей книге проблемы народности Шекспира. Аналогичный недостаток имеется и в двух книгах С. Мокульского о Мольере (1935 – 1936), в которых он теснейшим образом связывал Мольера с буржуазией и говорил о его классовой ограниченности, ставящей пределы его реализму.

8. Значительные материалы, накопленные театроведами-западниками в течение первого двадцатилетия существования Советского государства, поставили задачу создания обобщающих работ, освещающих процесс развития театра в Западной Европе от его зарождения в Древней Греции до новейшего времени. В 1931 году правительство приняло решение о реорганизации художественного образования в РСФСР, и существовавшие в Москве и Ленинграде средние театральные учебные заведения были перестроены в высшие. В новых театральных вузах появился наряду с творческими (актерскими и режиссерскими) также театроведческий факультет. Обходиться далее без учебных пособий по истории западноевропейского театра, стоящих на уровне современной науки, стало {491} невозможно. В результате в течение 1936 – 1941 годов были подготовлены и изданы учебные пособия по всем разделам истории западноевропейского театра. Появились книги: С. Мокульский, История западноевропейского театра (от античности до конца XVIII века, 2 тома, 1936 – 1939) и Хрестоматия к ней (2 тома, 1937 – 1939); А. Гвоздев, Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий (1939) и Хрестоматия к ней (1939); В. Варнеке, История античного театра (1940); С. Игнатов, История западноевропейского театра нового времени (1940); А. Дживелегов и Г. Бояджиев, История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года (1941). Перечисленные книги различны по своим методическим установкам и неравноценны по своему научному качеству, но в своей совокупности они отмечают значительный этап, пройденный советским театроведением в области изучения зарубежного театра в годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне.

9. Первая по времени своего появления «История западноевропейского театра» С. Мокульского богаче других учебных пособий по количеству и охвату материала. Прежде всего она включает также античный театр, не рассматриваемый в появившейся пятью годами позже книге А. Дживелегова и Г. Бояджиева. Далее, она излагает историю не только драматического, но и оперно-балетного театра. Наконец, она подробнее, чем другие книги, рассматривает вопросы театральной архитектуры, техники сцены и оформления спектаклей. Однако в первом томе этого труда еще сильно влияние вульгарного социологизма, упрощенного подхода к раскрытию классовой позиции драматургов и классовой сущности рассматриваемых стилей и жанров. Игнорирование народных корней средневекового театра и народной сущности произведений великих античных и ренессансных драматургов, особенно Шекспира, Лопе де Вега и Мольера — таковы недостатки первого тома труда С. Мокульского, подвергнутого суровой критике в журнале «Театр» (1947, № 1) и в некоторых других изданиях. Эта критика была автором учтена, и второй том данного труда, вышедший три года спустя, оказался лишенным отмеченных недостатков.

10. В том же 1939 году появилась и книга А. Гвоздева, посвященная истории западноевропейского театра с 1871 по 1914 год. Эта первая в нашем театроведении книга по истории театра эпохи довоенного империализма была последним капитальным трудом выдающегося театроведа, увидевшим свет уже после его смерти. Это — важнейшая веха на том долгом и извилистом пути, который прошел Гвоздев от формализма к марксизму-ленинизму. Конечно, не все бесспорно в книге Гиоздона на сегодняшний день. Но в результате серьезной {492} работы над собой и углубленного изучения трудов классиков марксизма, Гвоздев преодолел методологические ошибки своих прежних работ и дал превосходную книгу по истории новейшего театра, в которой исключительное богатство фактического материала сочетается с самостоятельным, творческим, методологически правильным его анализом.

11. Через год после книги Гвоздева вышли одновременно два учебника для театральных институтов — Б. Варнеке по античному театру и С. Игнатова по театру XIX и начала XX века. Эти книги отличаются от книг Мокульского и Гвоздева своей краткостью, однако лаконичность изложения идет в них за счет глубины содержания. По своей методологии учебник Варнеке стоит на позициях культурно-исторического метода, присущего театроведческим работам дореволюционного времени. Выпуск этой безыдейной и бесхребетной книги под грифом Комитета по делам высшей школы в качестве стабильного учебника является несомненной ошибкой. Заметим, что книга эта совершенно не привилась в качестве вузовского учебника. Удачнее сделан учебник С. Игнатова по театру XIX века, по которому до того не было создано ни одного учебного пособия. Однако методологический уровень книги Игнатова невысок. Сложные процессы классовой идеологической борьбы, происходящей в театре XIX века, в книге необычайно упрощены, анализ творчества крупнейших драматургов отличается чрезмерной краткостью, а временами отсутствует (Байрон, Шелли и другие).

12. Значительно удачнее предыдущих книг учебник А. Дживелегова и Г. Бояджиева, охватывающий тот же отрезок времени, что и два тома книги С. Мокульского, но только без античного театра. Авторы этой книги учли опыт, накопленный советским театроведением в течение тех пяти лет, которые прошли после появления первого тома книги Мокульского. Вульгарному социологизму, которым грешила работа их предшественника, они противопоставили более широкое, лишенное схематизма понимание творчества крупнейших драматургов XVI – XVIII веков, у которых они подчеркивали прежде всего прогрессивные народные черты. Такое переосмысление классического наследия было правильным и плодотворным. Благодаря ему некоторые главы учебника зазвучали гораздо более живо и актуально. Однако, полемизируя с книгой Мокульского, выступая против игнорирования им народного начала в творчестве великих драматургов XVI – XVII веков, Дживелегов и Бояджиев, отказавшись от вульгарного социологизма, приходят к абстрактному гуманизму с присущей последнему нечеткостью социально-идеологических оценок. Раздел «Театр эпохи Просвещения» удался авторам меньше двух предыдущих разделов: здесь они не внесли ничего {493} существенно нового по сравнению со вторым томом книги Мокульского.

13. После смерти А. А. Гвоздева центр изучения истории западноевропейского театра начал перемещаться из Ленинграда в Москву. Это было связано с тем, что во главе кафедры театроведения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского был поставлен выдающийся ученый, знаток культуры итальянского Возрождения, А. К. Дживелегов. Он объединил вокруг себя ряд специалистов по истории зарубежного театра. Среди них был С. С. Игнатов, специалист по испанскому театру, впоследствии перешедший к изучению театра западных и южных славян, и более молодые ученые — Г. Н. Бояджиев (французский театр), В. В. Головня (античный театр), Т. А. Дынник (французский театр), З. И. Троицкий (немецкий театр) и другие. Во время войны на кафедре начал работать переехавший из Ленинграда С. С. Мокульский. После окончания войны кафедра театроведения была разделена на две кафедры: истории русского и советского театра и истории зарубежного театра. А. К. Дживелегов возглавил последнюю и руководил ею до самой смерти (1952). В качестве заведующего кафедрой Дживелегов руководил работой по созданию названных выше учебников 1940 – 1941 годов, учебных программ по истории античного и западноевропейского театра (печатное издание, 1946), а также целого ряда индивидуальных работ.

14. Возглавив кафедру истории зарубежного театра в ГИТИС, а затем сектор театра в Институте истории искусств АН СССР (1945 – 1949), Дживелегов постепенно переключил свои научные интересы в область драматургии и театра. Он написал ряд содержательных и ярких по форме статей о Гольдони (1930, 1933, 1944, 1949), Полициано (1933), Бомарше (1934), о влиянии Италии на творчество Шекспира и Марло (1940), о предшественниках Шекспира (1943), об английском театре периода Реставрации (1945), о происхождении трагедии «Отелло» (1948), о теории драмы в Италии XVI века (изд. в 1953 г.). Его большая статья о Гольдони, предпосланная сделанному им образцовому переводу комедий Гольдони, была переведена в 1955 году на итальянский язык и напечатана в журнале «Rassegna sovietica». Она оказала большое влияние на передовую итальянскую гольдонистику, но одновременно вызвала возражения со стороны консервативных итальянских ученых, не приемлющих марксистского подхода Дживелегова к итальянскому просветителю. Самым капитальным театроведческим трудом Дживелегова, над которым он работал много лет, явилась «Итальянская народная комедия» (изд. в 1954 г.). Здесь Дживелегов показывает связь комедии дель арте с лучшими традициями итальянского Ренессанса, {494} вскрывает народные корни итальянских масок и народность самого метода импровизации, показывая, что этот метод стал боевым оружием народной сатиры в период феодально-католической реакции XVI – XVII веков. Книга Дживелегова об итальянской комедии масок полностью оттеснила формалистическую работу К. Миклашевского об этом театре, вышедшую в 1917 году и являвшуюся в течение многих лет единственным большим русским трудом об этом жанре, который пользовался накануне революции особенным вниманием режиссеров-модернистов и традиционалистов (Мейерхольда, Евреинова, Комиссаржевского, Таирова, В. Соловьева), эстетизировавших комедию дель арте как образец «чистого театра». В противовес им Дживелегов дал развернутое объяснение исторических судеб этого жанра, его первоначального расцвета и последующего упадка. После появления труда Дживелегова историческая проблема комедии масок может считаться в советской науке разрешенной.

15. Весьма значительные успехи сделала в 30‑х и 40‑х годах одна из важнейших областей истории западноевропейского театра, связанная с изучением театра Шекспира. Здесь надо прежде всего назвать профессора А. Смирнова, продолжавшего в Ленинграде проводить огромную работу по редактированию новых советских переводов Шекспира. Целый ряд выдающихся советских поэтов, приступивших к этой работе, в том числе Т. Щепкина-Куперник и М. Лозинский, пользовались научными и литературными консультациями А. Смирнова. Одновременно с этим Смирнов продолжал исследовательскую работу над Шекспиром и успешно преодолевал в целом ряде статей, предпосылаемых различным изданиям Шекспира начиная с 1939 года, элементы вульгарного социологизма, имевшиеся в его книге «Творчество Шекспира». Наиболее значительна из них последняя по времени статья Смирнова, предпосланная первому тому нового Полного собрания сочинений Шекспира, выходящего в издательстве «Искусство» под редакцией А. Смирнова и А. Аникста (1957). В этой статье Смирнов дает характеристику творчества великого драматурга на широком историческом фоне, дает яркий очерк жизни английского театра его времени, но главное свое внимание отводит характеристике творчества Шекспира, его могучего ренессансного реализма, с особой силой подчеркивая общую прогрессивную направленность Шекспира, присущее ему «глубоко гуманистическое восприятие жизни, соединенное с внутренней правдивостью его искусства». Он показывает, что, живя на стыке двух исторических эпох — отмирающего феодализма и зарождающегося капитализма, — Шекспир боролся против обоих этих начал, одинаково враждебных началу здоровой человечности. Отказываясь наклеивать на Шекспира {495} тот или иной классовый ярлык, Смирнов дает правильное, марксистское понимание его многогранной творческой деятельности.

16. Большую роль в строительстве советского шекспироведения сыграл также в Москве профессор М. Морозов, возглавлявший в 1937 – 1950 годах Кабинет Шекспира при Всероссийском театральном обществе. Наиболее ценной стороной деятельности Кабинета Шекспира ВТО была тесная связь науки с театральной практикой. Огромная популярность Шекспира в Советском Союзе, постановки его пьес в многочисленных русских и национальных театрах СССР выдвинули перед Кабинетом Шекспира задачу научной помощи режиссерам и актерским коллективам, занятым поисками нового, советского стиля интерпретации произведений великого гуманиста. Здесь нашли самое широкое применение огромная научная эрудиция М. Морозова, его превосходное знание английского языка и его живой интерес к театральной практике. Морозов развернул широкую деятельность консультанта по постановке пьес Шекспира в московских, периферийных и национальных театрах нашей страны. Он читал актерам лекции о Шекспире, выступал на обсуждениях шекспировских спектаклей, писал на них рецензии в периодической печати. Он организовал начиная с 1939 года десять шекспировских конференций, на которых выступали ученые, критики, режиссеры и актеры. Эти конференции происходили даже в годы Великой Отечественной войны. Весной 1942 года Морозов выступил на IV конференции с докладом «О борьбе за гуманизм в творчестве Шекспира», в котором убедительно показал, что произведения Шекспира являются превосходным оружием в борьбе против фашистского варварства. Под этим знаком прошла и VI конференция, происходившая в 1944 году в Ереване. Но особенный подъем советского шекспироведения начался после Великой Отечественной войны. До самой своей смерти (1952) Морозов продолжал изучение творчества Шекспира, занимался переводом и комментированием пьес Шекспира и помощью театрам, ставящим его пьесы. Из‑под пера Морозова вышел целый ряд трудов о Шекспире. Наиболее значительные из его работ — «Язык и стиль Шекспира» (1941), «Комментарии к пьесам Шекспира» (1941), «Шекспир» — статья в «Истории английской литературы», т. II, вып. 2 (1945), «Шекспир» — в серии «Жизнь замечательных людей» (1947), «Шекспир на советской сцене» (1947). Целый ряд статей Морозова о Шекспире напечатан в посмертном сборнике его статей (1954). Во всех своих работах по Шекспиру Морозов выдвигал на первый план вопрос о национальных корнях творчества Шекспира, о его сняли с народным творчеством, он стремился глубже {496} раскрыть эволюцию творчества Шекспира, ставил проблему специфики шекспировского реализма, хотя и не сумел полностью разрешить ее. Ряд ценных наблюдений Морозов сделал по вопросу о языке и стиле Шекспира. Он сделал первую попытку подытожить достижения советского театра в области освоения Шекспира.

17. Вокруг Морозова и руководимого им Кабинета Шекспира сгруппировалась большая группа литературоведов и театроведов, занимающихся изучением творчества Шекспира. Многие из них выступали с докладами на шекспировских конференциях (С. Кржижановский, М. Загорский, Т. Рокотов, А. Штейн, В. Узин, И. Юзовский, Л. Каган, Ю. Семенов, Л. Пинский и другие) или на очередных заседаниях Кабинета Шекспира (З. Троицкий, Л. Фрейдкина, Н. Чушкин, Л. Вендровская и другие). В 1947 году Кабинетом был издан интереснейший «Шекспировский сборник» со статьями М. Морозова, И. Юзовского, Г. Бояджиева, М. Загорского, В. Узина, В. Кеменова, Г. Козинцева, Ю. Семенова и других. Этот сборник, посвященный утверждению нового, советского взгляда на Шекспира как великого гуманиста и великого реалиста, должен быть зачислен в актив советского шекспироведения. К сожалению, этот сборник, задуманный как первый шекспировский ежегодник, пока оказался единственным. Ряд причин помешал продолжению этого хорошего начинания, которое следовало бы развивать дальше, как и многие другие ценные начинания М. Морозова в Кабинете Шекспира, работа которого в ВТО была некоторое время свернута. Сейчас ВТО пытается продолжить традицию шекспировских конференций, но последняя из них, состоявшаяся в 1956 году, почти совершенно не ставила научных шекспироведческих проблем, а обсуждала вопросы творческой методологии советского театра наших дней. В настоящее время делается также попытка продолжить издание шекспировских сборников ВТО. Из шекспировских работ послевоенных лет следует отметить интересные статьи об отдельных пьесах Шекспира, в первую очередь статьи Н. Берковского об «Отелло» (1946) и А. Аникста о «Гамлете» (1954). Аниксту принадлежат также большая глава «Английский театр» в первом томе «Истории западноевропейского театра» (1956), в котором около половины посвящено Шекспиру. Она дает яркую характеристику гуманизма и народности Шекспира, раскрывает идейную борьбу эпохи и внутренние противоречия в творчестве Шекспира и других драматургов английского Возрождения под углом зрения раскрытия двойственности этой эпохи, явившейся одновременно эпохой величайшего прогрессивного переворота и эпохой первоначального капиталистического накопления. В целом эта работа Аникста, вместе с последней статьей о Шекспире {497} А. Смирнова, показывает, что советское шекспироведение вышло на путь правильного, марксистского понимания творчества великого драматурга. Сейчас уже подготовлена почва для создания большой научной монографии о театре Шекспира. Создание такой монографии является одной из первоочередных задач советских шекспироведов.

18. Менее благополучно обстоит дело с изучением испанского театра эпохи Возрождения. За последние двадцать лет значительно увеличилось количество переводов произведений испанских классиков — Сервантеса, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Аларкона, Кальдерона, Морето. Опубликованы сборники пьес Тирсо де Молина и Лопе де Вега, готовится к изданию сборник пьес Кальдерона. Испанские комедии заняли видное место в репертуаре советского театра. Появились статьи о перечисленных драматургах Б. Кржевского, В. Гриба, Г. Бояджиева, Ф. Кельина, К. Державина, В. Узина. И все же мы не имеем ни одной капитальной работы по испанской драматургии и испанскому театру; книга С. Игнатова «Испанский театр XVI – XVII столетий» (1939) является только популярным очерком. Много поработал над испанской драматургией В. Узин. Последним его трудом была глава «Испанский театр» в первом томе «Истории западноевропейского театра» (1956). Несмотря на то, что Узин прекрасно знал материал и обладал большой театроведческой и литературоведческой эрудицией, его работу нельзя признать вполне удавшейся. Говоря о реализме великих испанских драматургов «золотого века», Узин не сумел четко определить различие между реализмом Сервантеса и Лопе де Вега. Он чрезмерно поднял Лопе де Вега и недооценил Аларкона, тенденциозно акцентируя у автора «Ткача из Сеговии» дворянскую ограниченность и чуждость народу. Односторонне осветил Узин и творчество Кальдерона, изобразив его драматургом почти сплошь реакционным. Главным достижением покойного Узина являются его текстологические работы, оказавшие немалую помощь советским переводчикам испанских драматургов (Т. Щепкиной-Куперник, М. Лозинскому, М. Замаховской и другим), которые неоднократно пользовались его советами и консультациями.

19. Более благополучно обстоит у нас дело с изучением французского классицизма. Достижением советской науки следует признать то, что она сумела полностью изжить антиисторическое, односторонне отрицательное отношение к этому стилю, которое было присуще многим дореволюционным исследователям, даже из числа ученых, считавшихся марксистами (например, П. Когану, продолжавшему пользоваться оценочно-полемическим термином «ложноклассицизм»), сумела раскрыть исторически-прогрессивное содержание этого {498} стиля при всех присущих ему противоречиях. Здесь следует назвать теоретические работы о классицизме В. Гриба (1936), С. Мокульского (1937), В. Блюменфельда (1938). Большое место отведено классицистской драматургии в первом томе «Истории французской литературы», изданном АН СССР (1946), в котором дана и общая характеристика классицизма и обстоятельные статьи о великих писателях классицизма Корнеле, Расине, Мольере, Буало. Автор этих статей, С. Мокульский, пересмотрел вульгарно-социологические концепции, проявившиеся в его старых работах о Мольере (см. еще его статью «Творчество Мольера» — предисловие к однотомнику его комедий, изд‑во «Искусство», 1954, и главу «Французский театр» в первом томе «История западноевропейского театра», 1956). В послевоенные годы появились интересные работы о Корнеле и Буало Н. Сигал (1957). Над Мольером продуктивно работал последние годы Г. Бояджиев, напечатавший интересное предисловие к двухтомному собранию сочинений Мольера (Гослитиздат, 1957), а также только что появившуюся в «Сообщениях Института истории искусств» № 10 – 11 (1957) статью «Молодой Мольер. (Формирование личности художника)». Все это — подготовительные этюды к законченному Г. Бояджиевым капитальному труду «Мольер и исторические пути формирования жанра высокой комедии». Это — обширное исследование творческого пути Мольера до начала его работы над великими сатирическими комедиями, проведенное на широком историческом фоне с детальным освещением всей предшествующей Мольеру французской комедиографии. За этим первым томом последует второй, посвященный изучению зрелого периода творчества Мольера. Таким образом, мы подходим к разрешению еще одной существенной задачи нашего театроведения — к созданию капитального труда о театре Мольера.

20. Немалые достижения мы имеем в области изучения театра эпохи Просвещения. Самая постановка проблемы Просвещения как широкого идейного движения против феодализма и всех его проявлений в различных областях общественной жизни является завоеванием марксистской науки. Проблема Просвещения была разработана в трудах классиков марксизма — Маркса, Энгельса и Ленина, а также выдающихся ученых-марксистов Г. Плеханова и Ф. Меринга. В советской науке проблема Просвещения была раньше разработана литературоведами, которые оказали в этой области значительное и плодотворное влияние на театроведов. Здесь необходимо отметить книгу Ф. Шиллера «История западноевропейской литературы нового времени», т. 1 (1935), а также коллективные сборники: «Реализм XVIII века на Западе», под редакцией Ф. Шиллера (1936); «Ранний буржуазный реализм», под редакцией {499} Н. Берковского (1936) и «Западный сборник», под редакцией В. Жирмунского (1937). В этих работах поставлена проблема просветительского реализма как нового этапа в развитии искусства в Западной Европе. Эта проблема раскрыта также в коллективных трудах — «История французской литературы», т. 1 (1946) и «История английской литературы», т. 1, вып. 2 (1945). Здесь дана периодизация литературы Просвещения, соотношения просветительского реализма с другими стилями этой эпохи — просветительским классицизмом, сентиментализмом и предромантизмом, национального своеобразия просветительства разных стран. В обоих трудах немало места отведено характеристике драматургии английских и французских просветителей. На основе трудов по истории литературы эпохи Просвещения возникли и труды по театру этой эпохи, применявшие те же методологические принципы к изучению сценического искусства. Одной из первых советских работ по театральной эстетике Просвещения была содержательная статья И. Соллертинского «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия» (1929). Первая попытка освещения театральной культуры эпохи Просвещения в четырех основных западных странах сделана во втором томе «Истории западноевропейского театра» С. Мокульского (1939). Последней по времени попыткой создания такого обобщающего труда является недавно вышедший второй том «Истории западноевропейского театра» (1957), в котором театральная культура эпохи Просвещения изучается уже в восьми странах, в том числе в Дании, Польше, Венгрии и США. Такого широкого охвата театра эпохи Просвещения не было до сих пор ни в одной книге по истории театра этой эпохи — ни в русской, ни в иностранной. Но главным преимуществом этой работы по сравнению с работами зарубежных театроведов является то, что изучение всего разнородного материала, использованного в ней, пронизано единым принципом — принципом марксистско-ленинской методологии. Создание такого обобщающего труда было возможно только потому, что наша наука предварительно накопила большое количество частных исследований творчества отдельных драматургов эпохи Просвещения. Таковы работы о Фильдинге — А. Елистратовой (1941, 1948, 1954), М. Алексеева (1954) и С. Мокульского (1954); о Шеридане — Ю. Кагарлицкого (1956); о Вольтере — К. Державина (1946), С. Мокульского (1946), А. Смирнова (1948), С. Артамонова (1954); о Дидро — Г. Бояджиева (1935, 1937), В. Блюменфельда (1936), Д. Гачева (1936), К. Державина (1938, 1946, 1951); о Бомарше — М. Елизаровой (1936), С. Мокульского (1936, 1957), А. Дживелегова (1934, 1946), С. Артамонова (1954), Е. Финкельштейн (1957); о Гольдони — С. Мокульского (1926, 1933), {500} А. Дживелегова (1933, 1949), Б. Реизова (1957); о Гоцци — А. Гвоздева (1922), Я. Блоха (1923), С. Мокульского (1936, 1956); о Лессинге — В. Гриба (1936, 1939), И. Альтмана (1936, 1939), Б. Пуришева (1936), Г. Фридлендера (1957); о драматургах «бури и натиска» — Т. Сильман (1936); о Гете — А. Луначарского (1932), В. Жирмунского (1936), Н. Вильмонта (1950, 1951); о Шиллере — Г. Лукача (1935, 1939), К. Анисимовой (1936), Н. Вильмонта (1954, 1955), А. Шагаловой (1954), Ф. Шиллера (1955); о Гольберге — А. Гозенпуда (1957). Гораздо слабее обстоит дело с работами об отдельных актерах и театральных деятелях эпохи Просвещения, и все же мы имеем работы о Гаррике — Н. Минц (1939); о Новерре — И. Соллертинского (1927), Ю. Слонимского (1937); о парижских ярмарочных театрах — А. Гвоздева (1922), Т. Карской (1948); о «войне буффонов» — И. Иоффе (1933); о Шредере — А. Гвоздева (1923), З. Троицкого (1940).

21. Среди достижений советского театроведения необходимо отметить начатое в нашей стране изучение театра эпохи буржуазных революций. Это тема, в которой советские театроведы восполняют проблемы буржуазного театроведения, мало заинтересованного периодами революционного подъема собственного класса в прошлом и даже более того — старающегося умалить ценность искусства, отразившего этот революционный подъем. Правда, в этой области у нас пока еще изучены не все периоды и не все страны. Лучше всего обстоит дело с Францией, классической страной буржуазных революций. По театру французской буржуазной революции 1789 – 1794 годов имеется хорошая книга К. Державина «Театр французской революции» (2 издания: 1932 и 1937), основанная на изучении огромного количества пьес периода революции, хранящихся в русских сборниках. Построенная на основе марксистского понимания французской революции, ее движущих сил и социальных противоречий, книга Державина должна быть зачислена в актив нашего театроведения, несмотря на наличие в ней ряда недостатков, к числу которых относится менее глубокое изучение актерского и сценического искусства революционных лет по сравнению с драматургией. Дополнением к книге К. Державина являются его статьи и публикации по истории драматургии и театра французской революции в сборниках «О театре», вып. 2 (1927), «Театральное наследство», вып. 1 (1934), «Литературное наследство», вып. 29 – 30 (1937), в большом коллективном труде, изданном Академией наук СССР, «Французская буржуазная революция. 1789 – 1794» (1941). К этим работам о театре французской революции следует присоединить работы о крупнейшем актере революции и наполеоновской империи Тальма И. Соллертинского {501} (1931), А. Дейча (1934), Г. Бояджиева (1935), В. Панова (1939). Менее благополучно обстоит у нас дело с изучением театра французских буржуазных революций 1830 и 1848 годов. Здесь мы пока еще не имеем обобщающих работ. Не изучен у нас и театр германской революции 1848 – 1849 годов и чартистский театр в Англии, несмотря на наличие ряда работ по литературе этих революционных периодов (особенно много поработал над этими темами покойный Ф. Шиллер). Лучше обстоит дело с изучением театра Парижской Коммуны, которым много занимался Ю. Данилин. Помимо его книги «Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны» (1936) следует назвать его статью об актере-коммунаре Максиме Лисбонне («Октябрь», 1941, № 3) и его книгу «Поэты Парижской Коммуны», т. I (1947). Наконец, театру германской революции 1918 года и революционному театру Германии последующих лет вплоть до захвата власти нацистами посвящены книги А. Гвоздева «Театр послевоенной Германии» (1933) и А. Лацис «Революционный театр Германии» (1935). Всего перечисленного, конечно, мало. Делом чести наших театроведов-западников является восполнить все лакуны в этой исключительно важной теме, которую можно назвать «Театр как орудие революционной борьбы в прошлом и в настоящем».

22. Слабым местом в нашем театроведении является изучение истории западного театра XIX и XX веков. Если в области изучения театра эпохи Возрождения и театра эпохи Просвещения в нашей науке сделано немало и наши советские работы имеют перед работами зарубежных театроведов безусловное преимущество в области методологии, не уступая им и в отношении количества материала, то по отношению к театру XIX и XX веков дело обстоит иначе. В сущности, мы имеем по этому периоду только упомянутые выше книги С. Игнатова и А. Гвоздева. Несмотря на то, что наше литературоведение довольно хорошо изучило творчество крупнейших писателей Западной Европы XIX и XX веков, что у нас есть хорошие работы о Байроне, Гюго, Гейне, Диккенсе, Бальзаке, Флобере, Золя, Мопассане, А. Франсе, Р. Роллане, Барбюсе, Драйзере, Т. Манне, Г. Манне и многих других писателях, драматургия XIX и XX веков изучена очень мало. О драматургии Гюго есть всего две статьи — Ю. Данилина (1929) и С. Мокульского (1937). О драматургии Бальзака — книга А. Гербстмана «Театр Бальзака» (1938). О драматургии Мюссе — статьи А. Федорова (1934) и М. Трескунова (1952). О драматургии Мериме — статья В. Дынник (1954). О драматургии Пиа — статья Ю. Данилина (1934). Отдельные страницы о французских драматургах до 1871 года имеются в «Истории французской литературы», т. 2 (1956). Отдельные {502} страницы об английских драматургах-романтиках — в «Истории английской литературы», т. II, вып. 1 (1953). Зато о драматургии английских реалистов середины XIX века (Бульвер, Робертсон и др.) не написано ничего. О немецких драматургах XIX века есть небольшой материал в «Истории западноевропейской литературы нового времени» Ф. Шиллера, т. 1 – 2 (1935 – 1936). Лучше обстоит дело с Ибсеном. О нем есть материал и во втором томе книги Шиллера, и в «Курсе лекций по истории зарубежных литератур XX века», под редакцией Л. Андреева и Р. Самарина, т. I (1956). В связи с празднованием юбилея Ибсена в 1956 году была выпущена хорошая книга о нем В. Адмони и несколько интересных журнальных статей. Хуже обстоит дело с драматургами XX века. У нас до сих пор нет удовлетворительных монографий о Шоу, о Голсуорси, о Гауптмане, о Бьёрнсоне, о Стриндберге, не говоря уже о современных драматургах, даже самых крупных. Советские литературоведы оказывают здесь мало помощи театроведам. Погруженные в изучение романа, они относятся с пренебрежением к драме, очевидно, считая ее литературой второго сорта. Это ставит перед театроведами-западниками задачу — самим ликвидировать этот прорыв и дать связную картину развития западной драматургии XIX – XX веков в основных странах, а также монографические исследования творчества названных выше драматургов и таких выдающихся мастеров новейшей драмы, как Гарсиа Лорка, Пиранделло, О’Нейль, Пристли, Вольф, Брехт, Артур Миллер, Эдуардо Де Филиппо и других. Кое‑что в этом направлении делается. О некоторых из названных драматургов написаны диссертации и дипломные работы студентов-театроведов. Сектор театра Института истории искусств начал изучение современной зарубежной драматургии и подготовляет сборники статей на эту тему по различным странам. Но здесь нужна самая активная помощь со стороны издательства «Искусство».

23. Весьма неблагополучно обстоит у нас с изучением сценического искусства Западной Европы и Америки XIX – XX веков. Трудность этого вопроса заключается в том, что здесь театроведы уже не могут рассчитывать на помощь литературоведов, а должны полагаться только на свои силы. Результаты изучения зарубежного актерского и режиссерского искусства XIX и XX веков крайне незначительны. Мы имеем пока хорошие статьи о французских актерах-романтиках Леметре и Дорваль Е. Финкельштейн (1940 – 1941), статьи А. Мовшенсона о Коклене-старшем (1937) и об Антуане (1939), книгу С. Дурылина об американском трагике Ольдридже (1940), книгу Н. Минц о великом английском актере Э. Кине (1957) и книгу З. Троицкого о крупнейшем немецком {503} актере-реалисте Зейдельмане (1940). Сведения о других крупнейших зарубежных актерах и режиссерах приходится черпать из учебников С. Игнатова и А. Гвоздева. Нужно серьезное научное изучение основных актерских школ и основных направлений в области режиссуры западного театра нового времени. Нужны также работы о зарубежном театрально-декоративном искусстве XIX – XX веков, которых пока еще совершенно нет. Необходимо также поставить научное изучение современного зарубежного театра. О нем пока издана только одна книга — «Буржуазный театр на службе империалистической реакции», сборник статей Н. Балашовой, Т. Бачелис, К. Белоголововой, Э. Глухаревой и Н. Минц под редакцией А. Аникста (1952). В этой книге идет речь почти исключительно о современной драматургии, а не о сценическом искусстве, и дает она публицистически острое, но крайне одностороннее освещение современного театра. Это не исследование современного театра Англии, Франции и США, а его «проработка» на 7,5 печатных листах. Книга эта быстро устарела и сейчас уже не годится в качестве учебного пособия. Кроме нее имеется новая программа по истории зарубежного театра, составленная совместно кафедрами зарубежного театра ГИТИС и Ленинградского Театрального института (1957). Но эта программа размножена только на ротаторе и предназначена для внутреннего употребления в театральных вузах. Таким образом, проблема изучения современного зарубежного театра стоит сейчас во весь рост перед театроведами-западниками. Для того чтобы это изучение было плодотворным, необходимо оснастить наших театроведов в несравненно большем количестве иностранной театроведческой литературой, а также организовать в плановом порядке командировки театроведов в зарубежные страны для изучения живого театра этих стран. Только при этом условии наши театроведы смогут создавать настоящие научные работы по современному театру, стоящие на уровне тех требований, которые поставлены перед работниками идеологического фронта Центральным Комитетом КПСС и всей нашей советской общественностью.

24. В поле зрения театроведов-западников вошла за последние десять лет новая область театроведческих знаний — история театра стран народной демократии. Она введена в учебный план не только театроведческих, но и творческих факультетов театральных институтов. При этом изучается не только современный театр европейских демократических стран, но и даются основные сведения по истории театра этих стран до 1945 года. Однако театроведческая литература по этому разделу истории зарубежного театра пока еще незначительна. Мы можем пока назвать только две большие книги: книгу К. Державина «Болгарский театр» (1950), дающую {504} очерк истории болгарского театра от его возникновения до 1950 года, и двухтомный сборник пьес «Классическая драматургия стран народной демократии» (1955) со статьями о драматургии Польши (Б. Ростоцкого), Чехословакии (В. Савицкого), Болгарии (К. Державина), Венгрии (А. Гершковича) и Румынии (В. Розенцвейга). Сюда следует присоединить обзорные статьи по театру демократических стран в Большой Советской Энциклопедии, а также вступительные статьи к однотомникам пьес Ю. Словацкого (К. Державина) А. Фредро (его же), И. К. Тыла (Л. Солнцевой), Б. Нушича (ее же), И. Л. Караджале (И. Константиновского). С каждым годом увеличивается количество переводов на русский язык классических и современных пьес народно-демократических стран, а также статей по театру этих стран в наших журналах и газетах. В подготовляемую издательством «Искусство» серию «Библиотека драматурга», знакомящую советского читателя с наиболее ценными произведениями мировой драматургии, включены также сборники пьес польских, чешских, венгерских и других драматургов. История театра стран народной демократии заняла существенное место в новой программе по истории зарубежного театра 1957 года, а также в четырехтомной «Истории западноевропейского театра» и Хрестоматии к ней. Советское театроведение смело пересматривает традицию буржуазной науки, согласно которой история мирового театра мыслилась только как история театра наиболее крупных романо-германских стран; оно отводит истории театра Польши, Чехословакии, Югославии, Венгрии, Румынии, Болгарии полноправное место наряду с историей театра Франции, Англии, Германии, Италии, Испании. Такое расширение рамок истории западноевропейского театра является крупным достижением нашей советской науки.

25. Следующий шаг в этом направлении должен будет включить в историю зарубежного театра также театр восточных стран — Китая, Японии, Кореи, Индии, Индонезии, Бирмы, Монголии, обладающих древней богатой и своеобразной театральной культурой. Изучение восточного театра было начато под руководством А. Гвоздева еще в 20‑х годах в ГИИИ (сборник статей «Восточный театр», 1929, и др.), но затем оно было прервано и в последние годы начало возрождаться на новой основе. Сейчас интересы направляются в сторону театра демократических стран Азии, и в первую очередь — народного Китая. Уже появились книги о китайском театре режиссеров С. Юткевича и С. Образцова, книга путевых очерков А. Анастасьева. Институт истории искусств АН СССР имеет аспирантов по китайскому театру, которые начинают печатать свои работы (см. статью З. Воиновой в «Сообщениях института истории искусств», вып. 10 – 11, 1957). Эта работа будет {505} расширяться в ближайшие годы. На очереди стоит организация изучения театра также других восточных стран и введение этого изучения в учебные планы наших театральных вузов. Тогда наша дисциплина по праву сможет называться «историей зарубежного театра».

26. Наряду с новыми отраслями нашей науки мы должны также развивать весьма старую отрасль — историю античного театра, которая в 30‑х годах, с момента создания театроведческих факультетов, была выделена из истории западноевропейского театра и в течение ряда лет преподавалась как самостоятельный предмет в театральных вузах, а затем, в послевоенные годы, снова была воссоединена с историей западноевропейского театра. Временное выделение истории античного театра из истории западноевропейского театра привело к тому, что учебные пособия по истории западноевропейского театра, начиная с книги А. Дживелегова и Г. Бояджиева, перестали включать античный раздел. Попытка создания самостоятельного учебника по истории античного театра Б. Варнеке была неудачной. Однако нового учебника по истории античного театра до сих пор не появилось. Его отсутствия не могли заменить учебники по истории античной литературы И. Тройского (1947, изд. 3, 1957), С. Радцига (1940), М. Покровского (1942), Н. Дератани (1954) и др., двухтомная «История греческой литературы», под редакцией С. И. Соболевского (1946 – 1955) и др., а также ряд монографий об Аристофане (В. Ярхо, 1954; В. Головни, 1955; С. Соболевского, 1957, и др.), изданных по случаю 2400‑летия со дня его рождения. Написание нового учебника по истории античного театра поручено В. Головне, являющемуся одним из немногих у нас античников-театроведов. Скорейшее завершение этой работы является одной из неотложных задач нашего театроведения.

27. Последней по времени и еще не завершенной работой по истории зарубежного театра является четырехтомная «История западноевропейского театра», создаваемая коллективом кафедры истории зарубежного театра ГИТИС им. А. В. Луначарского. Этот капитальный труд был начат под руководством А. Дживелегова и выходит сейчас под редакцией С. Мокульского. Он охватывает историю театра Западной Европы и Северной Америки от раннего средневековья до начала второй мировой войны (1939). Первый том (вышел в 1956 году) включает историю театра средних веков, Возрождения и XVII века. Авторы тома — Г. Бояджиев, А. Дживелегов, В. Узин, А. Аникст, С. Мокульский, Э. Глухарева-Нелиус, С. Игнатов. Последнему принадлежит глава на новую для нашего театроведения тему — о зарождении славянского театра на Балканах (театр Дубровника). Второй том (вышел {506} в 1957 г.) охватывает театр эпохи Просвещения, притом не только в четырех основных странах, освещенных в статьях А. Аникста, Г. Бояджиева, А. Дживелегова и С. Мокульского, но и в Дании (А. Гозенпуд), Польше (С. Игнатов), Венгрии (А. Гершкович) и в США (К. Белоголовова). Третий том, сданный в издательство, посвящен театру XIX века (до 1871 г.). В томе будут напечатаны статьи о театре Франции (Е. Финкельштейн, Л. Левбарг, Г. Асеева), Англии (А. Аникст, Ю. Кагарлицкий), Германии (С. Мокульский, Э. Глухарева), Австрии (Л. Лобко), Венгрии (А. Гершкович), Италии (Н. Томашевский, Е. Можаровская), Испании (А. Февральский, Н. Томашевский), Польши (С. Игнатов), Чехословакии (С. Игнатов), Югославии (С. Игнатов), Румынии (А. Гершкович), Скандинавии (А. Гозенпуд), США (К. Белоголовова). Четвертый том (находится в работе) посвящен театру периода упадка капитализма (1871 – 1939). Кроме стран, освещаемых уже в третьем томе, в нем появляются еще Бельгия и Болгария. По обилию и разнообразию театроведческого материала это издание является беспрецедентным. Основная задача данного труда — подчеркнуть роль и значение в истории театра реалистических течений. Это не означает, однако, умаления прогрессивных тенденций, проявлявшихся у художников нереалистических стилей, например классицизма и романтизма. Авторы «Истории западноевропейского театра» не хотят объявлять такие течения искусством второго сорта или тенденциозно подкрашивать их под реализм. Они стремятся к максимальной конкретности в характеристике историко-театрального процесса, стремятся избежать всякого доктринерства и догматизма. В четвертом томе этого труда будет подробно изучено творчество не только художников-реалистов, но и представителей так называемых «левых», модернистских течений. Особенно важной проблемой в этом четвертом томе будет проблема формирования социалистического реализма в современном зарубежном театре. Параллельно с «Историей западноевропейского театра» будет продолжаться издание четырехтомной «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» с историческими введениями и комментариями к каждому тому. Как и в первых двух томах Хрестоматии, вышедших в 1953 – 1955 годы, в последующих томах будут широко вводиться драматургические тексты и высказывания современников о драматургии и театре. Одновременно будут даваться все основные высказывания классиков марксизма-ленинизма о каждой данной стране, эпохе и творчестве тех или иных художников. Еще шире, чем в первых двух томах, будут представлены высказывания передовых русских писателей, критиков и деятелей театра о зарубежном театре. Эти высказывания, впервые вводимые в {507} данную Хрестоматию, имеют огромное принципиальное значение и являются историческими документами первостепенной важности.

28. Несмотря на ошибки, содержавшиеся в работах наших театроведов-западников, несмотря на белые пятна, еще имеющиеся в изучении западноевропейского театра нового и новейшего времени, достижения советского театроведения в области изучения истории зарубежного театра бесспорны и ярко показывают большие преимущества советской науки перед буржуазной. Эти достижения проявляются в первую очередь в области внедрения в театроведение единственного подлинно научного метода — метода марксизма-ленинизма. Они проявляются также в большом расширении материала нашей науки, во введении в нее изучения театральной культуры демократических стран, а также изучения театра революционных эпох. Советское театроведение может гордиться также созданием учебных пособий по истории западноевропейского театра такого типа, каких не существует в зарубежных буржуазных странах, а также значительным расширением круга специалистов по нашей дисциплине, включением в него большого количества молодежи, что при условии регулярного приема в аспирантуру по истории зарубежного театра безусловно даст в ближайшие годы положительные результаты для дальнейшего развития нашей научной дисциплины.

*1958*

# **{****508}** Библиография

## Список трудов С. С. Мокульского, напечатанных с 1916 по 1960 год

### Книги

#### 1931

Итальянская литература, М.‑Л., ОГИЗ — ГИХЛ, 1931.

#### 1935

Мольер. Проблемы творчества, Л., Государственное издательство «Художественная литература», 1935.

#### 1936

Бомарше и его театр, Л., 1936.

Мольер (1622 – 1673), М., Изд‑во журнально-газетного объединения, 1936.

История западноевропейского театра. Пособие для театральных вузов, училищ и студий, т. 1, М., Государственное издательство «Художественная литература», 1936.

#### 1937

Хрестоматия по истории западноевропейского театра, ч. I. Составили А. С. Булгаков, А. Г. Мовшенсон, Л. А. Пантюхова, Л. А. Рутенберг, Г. К. Соловьева, Е. Л. Финкельштейн. По плану, под руководством, под редакцией и с предисловием С. С. Мокульского, М., Государственное издательство «Художественная литература», 1937.

#### 1939

История западноевропейского театра, т. 2, М.‑Л., «Искусство», 1939.

Хрестоматия по истории западноевропейского театра, ч. 1. Составили А. С. Булгаков, А. Г. Мовшенсон, Л. А. Пантюхова, Л. А. Рутенберг, Г. К. Соловьева, Е. Л. Финкельштейн. По плану, под руководством, под редакцией и с предисловием С. С. Мокульского, М., Государственное издательство «Художественная литература», 1939.

#### 1940

Расин. К 300‑летию со дня рождения, Л., Государственное издательство «Художественная литература», 1939.

#### **{****509}** 1953

Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1. Сост., редакция и вступительная статья С. С. Мокульского, изд. 2‑е, исправл. и дололн., М., «Искусство», 1953.

#### 1955

Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 2. Сост., редакция и вступительная статья С. С. Мокульского, изд. 2‑е, исправл. и дополн., М., «Искусство», 1955.

#### 1957

Пьер Бомарше. Жизнь и творчество (к 225‑летию со дня рождения), М., «Знание», 1957.

#### Готовится к печати:

Очерки по истории итальянской литературы, изд. «Высшая школа».

### Статьи в сборниках, в продолжающихся изданиях, главы в коллективных трудах

#### 1926

Карло Гольдони (глава из истории театра Венеции XVIII века). — В кн.: «О театре». Временник отдела истории и теории театра ГИИИ, вып. 1, Л., «Academia», 1926.

Монахов — Труффальдино («Слуга двух господ», комедия Гольдони). — В кн.: «Дела и дни Большого Драматического театра», сб. 2. Николай Федорович Монахов. К 30‑летиго артистической деятельности. 1896 – 1926, «Academia», 1926.

Монахов — Распутин («Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева). — Там же.

Переоценка традиций. — В кн.: «Театральный Октябрь», сб. I, Л.‑М., 1926.

#### 1927

Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма. — В кн.: «Современные театральные художники. — Валентина Ходасевич», Л., «Academia», 1927.

#### 1929

Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма. — В кн.: «О театре». Временник Отдела истории и теории театра ГИИИ, № 3, Л., «Academia», 1929.

#### 1930

Итальянская литература. — «Литературная энциклопедия», т. IV, 1930.

#### 1931

Commedia dell’arte. — «Литературная энциклопедия», т. 5, 1931.

#### 1933

Петроградские театры от Февраля к Октябрю. — В кн.: «История советского театра», т. 1, Л., ЛенГИХЛ, 1933.

#### **{****510}** 1935

В борьбе за классику. — В кн.: «Большой Драматический театр», сборник к 15‑летию театра, Л., изд. Большого Драматического театра, 1935.

Французская литература (XVI, XVII, XVIII вв.) — Большая Советская Энциклопедия, т. 59, 1935.

#### 1936

Судьбы комедии масок в буржуазном театре. — В кн.: «Ученые записки Государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. II, вып. 1, Л., 1936.

Бомарше и его «Женитьба Фигаро». — В сб. статей к постановке оперы «Свадьба Фигаро», Л., изд. МАЛЕГОТа, 1936.

#### 1937

Французский классицизм. — В кн.: «Западный сборник» (Академия наук СССР, Ин‑т литературы), 1937, № 1.

Итальянская литература. — Большая Советская Энциклопедия, т. 30, 1937.

#### 1946

«Пигмалион» на сцене Малого театра. — В сб.: «Пигмалион», М., изд. Гос. академического Малого театра, 1946.

Главы: Классицизм (XVII в.): Введение; Формирование классицизма; Корнель и его школа; Мольер; Лафонтен; Буало; Расин; Просвещение: Накануне Просвещения; Вольтер и его школа. — В кн.: «История французской литературы», т. I, под редакцией И. И. Анисимова, С. С. Мокульского и А. А. Смирнова, М.‑Л., Академия наук СССР, 1946.

#### 1947

Театральное образование, — В кн.: «Советский театр. К тридцатилетию Советского государства». Под общей редакцией проф. М. С. Григорьева, М., изд. ВТО, 1947 (статья написана совместно с М. Рогачевским).

Глава 18: Данте и поэзия сладостного нового стиля; главы 21 – 28: Возрождение в Италии (общая характеристика; Петрарка, Боккаччо; Развитие гуманизма в конце XIV и в XV веке; Кружок Лоренцо Медичи; Рыцарская поэма в Ферраре; Кризис гуманизма в литературе XVI века; Торквато Тассо). — В кн.: «История западноевропейской литературы. Раннее Средневековье и Возрождение». Под общей редакцией В. М. Жирмунского, М., Учпедгиз, 1947.

#### 1948

Основные принципы построения истории французского театра. — «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», т. II, М., Изд‑во Академии наук СССР.

Основные этапы развития реализма в литературе XVII – XVIII вв. Тезисы доклада проф. С. С. Мокульского. — В кн.: «Основные этапы развития реализма в западноевропейской литературе». Тезисы докладов, М., Изд‑во Академии педагогических наук РСФСР, 1948.

#### 1956

Глава: Французский театр. — В кн.: «История западноевропейского театра» (учебное пособие для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений). Составлена кафедрой истории зарубежного {511} театра Гос. института театрального искусства им. А. В. Луначарского. Под общей редакцией проф. С. С. Мокульского, М., «Искусство», т. 1, 1956.

Главы: Введение; Французское сценическое искусство; Итальянский театр (совместно с А. К. Дживелеговым). В разделе «Немецкий театр» главы: Классицистская реформа в театре; Лессинг и становление реализма в драматургии; Швейцарская школа и Клопшток; Драматургия «бури и натиска»; Мещанская драма конца XVIII века; Развитие актерского искусства; Веймарский театр и режиссура Гете. — Там же, т. 2.

Зарубежная классика в репертуаре советского театра. — В сб.: «Богатство драматургической классики — советскому зрителю», М., Изд. ВТО, 1956.

#### 1958

Международный конгресс по изучению творчества Гольдони (Венеция. Сентябрь 1957 г.). — «Известия Академии наук СССР». Отделение литературы и языка, т. 17, вып. 4, 1958.

#### 1959

А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра. — В кн.: «Труды Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии», вып. 1, 1959.

Главы: Франция. Театр в конце XVIII и начале XIX в.; Италия. Драматургия и театр Италии; Германия. Театр Гете и Шиллера. Гамбургская и мангеймская школа. Романтический театр; Англия. Английский театр. — В кн.: «Всемирная история в десяти томах», т. VI. Под редакцией А. А. Смирнова (отв. редактор), Н. А. Ерофеева, А. Р. Иоаннисяна, А. С. Нифонтова, М., Изд‑во социально-экономической литературы, 1959.

Отдел: Возрождение в Италии. — В кн.: «История зарубежной литературы. Раннее Средневековье и Возрождение». Под общей редакцией В. М. Жирмунского, Учпедгиз, 1959.

#### 1960

Экранизация французской классики. — В сб.: «Французское киноискусство», Изд‑во Академии наук СССР, «Искусство», 1960.

С. С. Мокульским написано также более 200 статей для Большой Советской Энциклопедии (1‑е и 2‑е изд.), «Литературной энциклопедии», «Театральной энциклопедии».

### Произведения, опубликованные в периодической печати

#### 1916

Языковед об албанском языке и албанском государстве. — «Русская мысль», 1916, октябрь.

#### 1917

Памяти Августа Лескина (20 сентября 1916 г.). — «Русская мысль», 1917, февраль.

Эдуард-Бернет Тайлор. — Там же.

#### **{****512}** 1918

Общество исследования искусств. — «Театральная жизнь», Киев, 1918, № 1.

Народный институт искусств в г. Киеве. — Там же, № 4 – 5.

Студия театра «Соловцов»: спектакль класса О. Н. Арсентьевой. — Там же, № 14.

Зал консерватории: концерт Ц. Н. Янкевич и П. Г. Валенского. — Там же, № 16.

[Новые книги по театру] В. Каменский, Книга об Евреинове, изд‑во «Современное искусство» Н. И. Бутковской, Пг., 1917. — Там же, № 16.

Театральный Киев в прошлом и настоящем. — «Голос жизни», Киев, 1918, № 1.

Два съезда. — «Театральная жизнь», № 19.

Вечер музыки, песен и дум. — Там же, № 21 – 22.

[Театральные наблюдения] «Принц-лакей», «Свадьба Кречинского», «На гастроли», «Безутешная вдова». — Там же.

[Театральные заметки] «Шквал», «Продавщица шампанского», «Любитель дам». — Там же, № 23.

Украинские театры. — Там же.

И. Е. Репин. — «Русский голос», Киев, 1918, № 49.

[Оперетта] «Королева экрана», «Король веселится», «Шехерезада», «В волнах страстей». — Там же, № 50.

[Оперетта] «Веселая вдова». — Там же, № 60.

[Оперетта] «Роза из Стамбула». — Там же, № 62.

Гастроли Московского театра культов. — Там же, № 80.

Письмо из Одессы. — Там же, № 83.

«Священное животное», лекции Анат. Каменского. — Там же, № 85.

«Горе от ума» на сцене театра «Соловцов». — Там же, № 86.

«Осенние скрипки». — Там же, № 88.

«Павел I». — Там же, № 89.

«Наследный принц». — Там же, № 90.

«Екатерина Ивановна». — Там же, № 91.

«Лирическое Matinée». — Там же, № 93.

«Настоящая». — Там же, № 95.

Лекция В. А. Поссе. — Там же, № 97.

[Библиография] Библиотека русских классиков для школы и самообразования. Стихотворения А. С. Пушкина в выборе, с биографией и примечаниями В. В. Гиппиуса, Киев, Изд‑во рабочий кооператив «Жизнь», 1918. — Там же.

[Библиография] С. Федорченко. Народ на войне. Фронтовые записки, Киев, 1918. — «Голос жизни», № 9 – 10.

[Новые книги] О. Агиенко, Вiльний театр, Київ, Вид‑во «Шлях», 1918, № 3. — «Куранты», Киев, 1918, № 9.

Р. Рабинерсон. Из английских и французских поэтов. Киев, 1918. — Там же.

Вечер И. Бунина и С. Юшкевича. — «Русский голос», № 98.

«Чужие». — Там же, № 100.

«Обнаженная». — Там же, № 103.

«Плоды просвещения». — Там же, № 109.

Интимный театр. — «Театральная жизнь», № 25.

В театрах миниатюр. — Там же, № 27.

В театрах миниатюр. — Там же, № 28.

В театрах миниатюр. — Там же, № 29.

К юбилею театра «Соловцов». 1898 – 1918. — Там же, № 30.

«Повесть о господине Сонькине». — «Русский голос», № 115.

Вечер юмора А. Аверченко. — Там же, № 116.

«Театр и эшафот». — Там же, № 117.

{513} Театр «Соловцов»: «Недомерок», «Прощальный ужин». — Там же, № 120.

Утренники для детей и юношества: «Кот в сапогах». — Там же, № 121.

[Драматический театр] 1. Вечер старинного водевиля. 2. «Царь Иудейский». — Там же, № 123.

Театр «Соловцов»: «Старческая любовь» (бенефис С. Л. Кузнецова). — Там же, № 128.

Утро памяти И. С. Тургенева. — Там же, № 134.

Концерт Изы Кремер. — Там же, № 138.

Театр «Соловцов»: «Человек, который убил». — Там же, № 139.

[Библиография] Проф. Б. В. Варнеке, Тургенев-драматург, Одесса, изд. А. А. Ивасенка, 1918. — Там же, № 140.

«Вишневый сад». — Там же, № 135.

#### 1919

Станислава Высоцкая. — «Объединение», Киев, 1919, № 8.

[Театральная жизнь] Юбилей Ст. Высоцкой в польском театре. — «Русь», Киев, 1919, № 22.

Юбилей Ст. Высоцкой («Электра», «Судьи»). — «Объединение», № 10.

Польский театр. — «Русь», № 30.

[Библиография] М. П. Алексеев, Тургенев и музыка, Киев, изд. Общества исследования искусств, 1918. — «Жизнь», 1919, № 2.

#### 1920

Вечер К. Д. Бальмонта. — «Наш путь», Ялта, 1920, № 69.

Охрана книги. — Там же, № 103.

Т‑во артистов (Летний театр): «Тартюф» Мольера. — «Южные ведомости», 1920, № 204.

Профессор Р. И. Гельвинг (некролог). — «Наш путь», № 170.

Театр «Ассамблея». — Там же, № 175.

[Городской театр] «Кин». — Там же, № 192.

Сонатный вечер В. М. Попова и А. Ефременко. — Там же, № 189.

#### 1922

Открытие выставки А. П. Чехова. — «Красная Ялта», 1922, № 26.

[Критика и библиография] И. Туркельтауб, Марксизм и художественные науки, изд. «Истоки», 1922. — Там же, № 28.

Лекция В. Н. Аксенова. — Там же, № 30.

[Критика и библиография] «Литературные записки». Литературный общественный и критико-библиографический журнал № 1 и № 2, Пг., май, июнь 1922. — Там же, № 34.

Государственный «Показательный» театр. — «Красный Крым», 1922, № 188.

Гастроли Харьковского балета. — Там же, № 190.

«Губернская Клеопатра». — Там же, № 192.

«Эльга». — Там же, № 194.

Еще о концерте (Энгель-Крона). — Там же, № 197.

«Стакан воды». — Там же, № 198.

«Кин». — Там же, № 199.

«Цена жизни». — Там же, № 202.

«Современный ревизор». — Там же, № 204.

«Вечерняя заря». — Там же, № 206.

«Вера Мирцева». — Там же, № 209.

{514} К предстоящему акту-концерту консерватории — Там же, № 209.

Педагогический институт при Крымском университете. — Там же, № 210.

«Мадам Сан-Жен». — Там же, № 211.

Акт-концерт Крымской консерватории. — Там же, № 213.

Оперный хлам. — Там же, № 215.

Балетный вечер Е. Мейнгардт. — Там же, № 216.

Гастроль артистов оперы Зимина. — Там же, № 218.

«Тоска». — Там же, № 219.

«Пиковая дама». — Там же, № 220.

[Библиография] Новые книги по истории литературы (1 – 6). — Там же, № 222.

Украинский театр. — Там же, № 223.

Итоги оперной халтуры. — Там же, № 226.

[Библиография] Новые книги по истории литературы (7 – 11). — Там же, № 226.

Памяти Э.‑Т.‑А. Гофмана (к столетию со дня смерти). — Там же, № 234.

«Горе от ума». — Там же.

«Ряса». — Там же, № 238.

«Севильский цирюльник». — Там же, № 239.

«Пигмалион». — Там же, № 240.

«Последняя жертва». — Там же, № 242.

[Библиография] Новые книги по истории литературы (12 – 15). — Там же, № 244.

«Благодать». — Там же, № 246.

«Сестры Кедровы». — Там же, № 248.

Парадный концерт в Госдрамтеатре. — Там же, № 252.

[Библиография] Новые книги по литературе и искусству (16 – 19). — Там же, № 253.

[Библиография] Новые книги по литературе и искусству (20 – 21). — Там же, № 261.

На театральные темы: I. — Там же, № 265.

Новые книги по истории культуры (22). — Там же, № 265.

На театральные темы: II. — Там же, № 272.

Новые книги по литературе и искусству (23 – 27). — Там же, № 274.

Новости театра на Западе: I. Германия. — Там же, № 273.

Новости театра на Западе: II. Англия и Америка. — Там же, № 285.

Художественная хроника Москвы. — Там же, № 287.

На театральные темы: III. Юбилей русского театра. — Там же, № 288.

Заграничные театральные новости. — Там же, № 291.

Искусство книги. — Там же, № 293.

Культурная жизнь Москвы: Московская хроника искусств. Книжная выставка в Москве. — Там же, № 294.

#### 1923

Новые книги по литературе и искусству. — «Красный Крым», 1923, № 5.

На театральные темы: IV. О мелодраме. — Там же, № 20.

Лопе де Вега и его «Собака садовника» (к постановке комедии в Госдрамтеатре). — Там же, № 53.

«Вильгельм Телль» (к постановке на сцене Госдрамтеатра). — Там же, № 61.

{515} Мольер и его «Тартюф» (к постановке на сцене Госдрамтеатра). — Там же, № 73.

Юбилей С. И. Милич. — Там же, № 79.

Памяти А. Н. Островского (1823 – 1923). — Там же, № 82.

[Библиография] А. Дерман, Академический инцидент. История ухода из Академии наук В. Г. Короленко и А. П. Чехова в связи с разъяснением М. Горького. По материалам архива В. Г. Короленко. Симферополь, Крымиздат, 1923. — Там же, № 83.

«Народный театр». — Там же, № 84.

Итоги зимнего сезона в Госдрамтеатре. — Там же, 103.

Письма из Крыма: Симферополь. — «Зрелища», 1923, № 39.

Академическая драма (бывш. Александринский театр): «Свои люди сочтемся». — «Петроградская правда», 1923, № 287.

Открытие Передвижного театра: «Принц Гаген». — Там же, № 294.

#### 1924

«Принц Гаген». — «Жизнь искусства», 1924, № 1.

Народный дом. — Там же.

Театр юных зрителей. — «Петроградская правда», 1924, № 13.

Пятилетие Большого Драматического театра (1919 – 15 февраля 1924). — Там же, № 42.

Два театра. — Там же, № 47.

Академическая драма: «В царстве скуки», «Скандалисты». — Там же, № 55.

«Свет окраины!» («С утра до полуночи» в Молодом театре). — Там же, № 57.

Театр «Пассаж». — «Ленинградская правда», 1924, № 59.

О современном театре. — Там же, № 67.

«Мистер Могридж младший». — Там же, № 70.

«Человек-масса». — Там же, № 74.

Кукольный театр Тюза. — Там же, № 75.

Гастроли Камерного театра («Жирофле-Жирофля»). — Там же, № 98.

Кто самый глупый? — Там же, № 101.

«Федра» в Камерном театре. — «Жизнь искусства», 1924, № 20.

Орленев. — Там же.

Первые шаги истории театра. — «Русский современник», кн. I, Л., 1924.

[Библиография] П. А. Марков, Новейшие театральные течения (1898 – 1923). Опыт популярного изложения, М., изд. Дома театрального просвещения им. В. Д. Поленова, 1924. — Там же.

А. А. Гвоздев, Из истории театра и драмы, «Academia», 1923. — Там же.

Арена. «Театральный альманах» под ред. Евг. Кузнецова, изд. «Время», 1924. — Там же.

Сергей Радлов. Статьи о театре, 1918 – 1922, Пг., Центральное кооперативное изд‑во «Мысль», 1923. — Там же.

В. А. Теляковский, Воспоминания, 1898 – 1917, Л., изд‑во «Время», 1924. — Там же.

«Земля дыбом». — «Ленинградская правда», № 113.

На новом пути. — «Жизнь искусства», № 21.

«Проделки Скапена». — «Ленинградская правда», № 116.

Летний театр Народного дома. — Там же, № 124.

Гастроли театра Мейерхольда. — «Жизнь искусства», № 23.

«Женщина из города» (Народный дом). — «Ленинградская правда», № 129.

Обновление Народного дома, — «Жизнь искусства», № 24.

«Зубры о “Лесе”». — «Ленинградская правда», № 132.

{516} «Даешь Европу!» (к предстоящей постановке). — Там же, № 134.

«Могильщики». — «Жизнь искусства», №. 25.

«Женщина из города». — Там же. Подписано: *М*.

«Американская кровь» (Летний театр Нардома). — Там же, № 26.

Новая постановка Мейерхольда. — Там же, № 27.

Мейерхольд о прошлом и будущем русского театра. — Там же. Подписано: *М*.

«Землетрясение» (Летний театр Нардома). — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

Смотр самодеятельного театра. — «Ленинградская правда», № 149.

Позорище. «Суд над Дантесом». — Там же, № 153.

О самодеятельном театре. — «Жизнь искусства», № 29.

«Женитьба Интеллигентского». — Там же. Подписано: *Рабкор Ник. Николаев*.

Покушение с негодными средствами. — «Ленинградская правда», № 161.

«Казнь Сальва» (Летний театр Нардома). — Там же, № 163.

Революционная эстрада. — Там же.

«Кофейня» (IV студия МХАТ). — Там же, № 211.

«Смерть Пазухина» в Академической драме. — Там же, № 215.

«Лизистрата» на Академической сцене. — Там же, № 229.

Светланова. — «Жизнь искусства», № 42.

Последыши Мейерхольда. — «Ленинградская правда», № 238.

«Рыбаки из Кьоджя». — «Жизнь искусства», № 43.

«Дон-Жуан». — Там же. Подписано: *С. М*.

«Лукреция Борджиа». — Там же, № 44.

«Король бокса». — Там же, № 45.

«Волчьи души». — Там же, № 47.

«Предатель». — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

«Девственный лес». — Там же, № 48.

«Лгун». — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

«Авантюрист». — Там же, № 49.

П. И. Леонтьев. — Там же, № 50.

«Святая Иоанна». — Там же, № 51.

«Национализация женщин». — Там же, № 52.

«Анна Кристи». — Там же, № 53.

#### 1925

«Синяя птица». — «Жизнь искусства», № 2.

«Товарищ Семивзводный». — Там же, № 4.

«Когда спящий проснется». — Там же, № 5.

«Не было ни гроша, да вдруг алтын». — Там же, № 6.

Театр юных зрителей (1922 – 1925). — Там же, № 8.

«Пигмалион». — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

«Обжигатель горшков». — Там же, № 10.

«Полубарские затеи». — Там же, № 13.

«Похищение из сераля». — Там же, № 14.

Смычка МХАТа с Акдрамой. — Там же, № 16.

Гастроли Театра Революции: «Озеро Люль», «Воздушный пирог». — Там же, № 17.

«Эхо» в Театре Революции. — Там же, № 19.

«Гаврош» (Театр юных зрителей). — Там же, № 21.

Побеги нового искусства: Состязание рабочих клубов. — Рост самодеятельного театра. — Эволюция «инсценировки». — Рабочие кружки и «левый» театр. — Мастерство любителей. — Там же, № 21.

Пьесы, поступившие для отзыва. — Там же. Подписано: *С. М*.

{517} Просмотр живых газет. — Там же, № 24.

Книга о советском театре. — Там же, № 26.

[Библиография] Пиотровский. За советский театр! Сборник статей, Л., «Academia», 1925.

«Лизистрата». — «Жизнь искусства», № 36.

«Дочь Анго». — Там же, № 37.

В царстве халтуры. — Там же. Подписано: *С. М*.

Открытие сезона в актеатрах: «Мандат», «Яд». — «Ленинградский рабочий», № 40.

[Новые постановки Акоперы] «Фальстаф», «Псковитянка». — Там же, № 41.

«Мятеж». — «Гражданин Дарней». — Выступление Вл. Яхонтова. — Там же, № 42.

«Мандат» в Акдраме. — «Жизнь искусства», № 42. Подписано: *С. М*.

«Гражданин Дарней» (Театр юных зрителей). — Там же, № 42.

«Станок». — Цирк. — Обновление «Пассажа». — «Ленинградский рабочий», № 43.

«Мятеж» — спектакль. — «Жизнь искусства», № 43.

«Хулиган». — «Ленинградский рабочий», № 44.

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» (в Акдраме). — «Жизнь искусства», № 45.

«Орлиный бунт». — «Ленинградский рабочий», № 46.

«Закройщик из Торжка». — Там же. Без подписи.

«Октябрьские дни». — «Рабочий и театр», № 46.

«Победа Гауна». — Там же. Подписано: *С. М*.

Литмонтаж «Октябрь». — «Жизнь искусства», № 46.

«Метелица». — «Ленинградский рабочий», № 47.

Трам. — Там же, № 48. «Крест и маузер». — Там же, № 49.

«Тимошкин рудник». — «Жизнь искусства», № 50.

«Наполеон-газ». — «Ленинградский рабочий», № 51.

«Продавцы славы». — «Жизнь искусства», № 51.

[Новые пьесы] Андрей Наврозов, «Название простое: хозяин один, а работников трое»; Ник. Лернер, «Повелительница Руси»; А. А. Бардовский, «Театрализация детских игр. Путешествие в Африку»; Ф. В. Ильинский, «Кандидат…» — Там же, № 51.

Пятилетие театрального отдела ГИИИ. — «Жизнь искусства», № 52.

[Новые пьесы] Ал. Поповский, «Канун революции». — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

#### 1926

[Что идет на этой неделе] «Яд», «Заговор императрицы», «Желтая кофта», «Кривое зеркало». — «Ленинградский рабочий», 1926, № 1.

Неудавшееся омоложение. — «Жизнь искусства», № 1.

«Чанг-Гайтанг». — «Новая вечерняя газета», № 15.

[Что идет на этой неделе] Театр: «Иван Каляев», «Маскарад», «Чанг-Гайтанг». — «Ленинградский рабочий», № 3.

Кино: «Безрадостная улица», «Против воли», «Неудачник». — Там же. Подписано: *С. М*.

«Иван Каляев». — «Жизнь искусства», № 3.

[Новые пьесы] Анатолий Глебов, «Окопы в комнате»; Людвиг Виндер, «Изобретатель гильотины». — Там же, № 5.

[Новые издания] В. Х. Братющенко, «Куприян Волков»; В. Бродячий, «Без венца» — Там же, № 7.

[Новые пьесы] Алекс. Золин (Френч), «Чудо гипноза». — «Жизнь искусства», № 10.

{518} Монахов (вместо юбилейной статьи). — Там же, № 11.

Спектакли IV студии МХАТ: «Тартюф». — «Жизнь искусства», 1926, № 20.

«Тиль Уленспигель» (по поводу его инсценировки в Тюзе). — Там же, № 22.

«Турандот» (к ее вторичному появлению в Ленинграде). — Там же, № 24.

«Марион де Лорм» (студия им. Вахтангова). — Там же, № 26.

Нужно пересмотреть! (к вопросу о судьбе театра Госнардома). — Там же, № 27.

[Новые пьесы] А. Золин, «Степан Халтурин». Историческая пьеса в 8 картинах, Госиздат Украины, 1925; А. Золин, «Лензото». Биодрама в 9 картинах, ГИЗ Украины, 1925. — Там же, 1926, № 3.

Путь Госета (в порядке дискуссии). — Там же, № 37.

Опять Орленев. — Там же, № 42.

«Чудеса в решете» (Ленинградский театр «Комедия»). — Там же, № 49.

«Женихи на колесах». — Там же, № 51.

«Мечты… мечты…» — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

Вокруг «Ревизора». — Там же, № 52.

#### 1927

«Дон-Кихот» в Тюзе. — «Жизнь искусства», 1927, № 1.

[Библиография] Книга о Вахтангове (Б. Захава, «Вахтангов и его студия». Изд. Гос. Академии художественных наук, «Academia», Л., 1926). — Там же, № 3.

[Библиография] Массовые празднества. Сборник Комитета социологического изучения искусств ГИИИ, «Academia», 1926. — Там же, № 4.

«Омоложенная вдовушка». — Там же, № 8.

«Ремесло господина кюре» (театр «Комедия»). — Там же, № 13.

«Бетховен» в Передвижном театре. — Там же, № 16.

Юбилейный спектакль. — Там же, № 17.

«Косматая обезьяна». — Там же, № 21.

А. Я. Таиров о работе режиссера в театре. — Там же. Подписано: *М*.

Алиса Коонен, артистка Московского камерного театра. — Там же, № 24.

Гастроли МХАТ: «Николай I и декабристы». — Там же.

Гастроли МХАТ: «На всякого мудреца довольно простоты». — Там же, № 25.

«Войцек» в Академической опере. — «Рабочий и театр», № 25.

«Дама-невидимка» в МХАТ. — Там же, № 26.

[Новости литературы] И. Клейнер, Театр Мольера. Анализ производственной деятельности. Предисловие Вл. Филиппова, М., изд. Гос. Академии художественных наук, 1927. — «Жизнь искусства», № 27.

«Евграф, искатель приключений» (театр новой классики). — Там же, № 28.

[Книги по искусству] Ж.‑Ж. Новерр, Письма о танце, Л., «Academia», 1927. — Там же, № 30.

[Новые книги] Театрально-декорационное искусство в СССР. Сборник статей под ред. Э. Ф. Голлербаха, А. Я. Головина и Л. И. Жевержеева, Л., изд. Комитета выставки театрально-декорационного искусства, 1927. — Там же, № 32.

[Новые книги] В. Ф. Беспалов, Театры в дни революции 1917 г. Под ред. Евг. Кузнецова, Л., «Academia». — Там же, № 34.

Мейерхольд в зале Союзов. — Там же, 1927, № 39.

«Любовь Яровая» в Большом драмтеатре. — Там же, № 41.

{519} «Хижина дяди Тома» в Тюзе. — Там же, № 43.

В театре Петрушки. — Там же. Подписано: *С. М‑ский.*

«Разбойники» в Тюзе. — Там же, № 44.

«Разлом» (Большой Драматический театр). — Там же, № 46.

«Норд-ост» в театре «Комедия». — Там же, № 47.

«Елена Толпина» в Передвижном театре. — Там же, № 48.

[Театральные портреты] С. Э. Радлов. — Там же, № 50.

Театральная Япония. — Там же, № 51.

Театр Петрушки. — Там же, № 52.

Итоги театрального Октября. Секция научных работников. — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

#### 1928

Кино в Японии. — «Жизнь искусства», 1928, № 1. Подписано: *С. М*.

[Театральные портреты] И. Н. Певцов. — Там же, № 2. Подписано: *С. М*.

«Смерть Пазухина» (Театр-студия Акдрамы). — Там же.

«Черный амулет» (Академический Малый оперный театр). — Там же, № 3.

Радлов о драматургической технике. — Там же. Подписано: *С. М*.

«Гоп‑ля, мы живем!» в Народном Доме. — Там же, № 8.

«Наталья Тарпова» в Доме печати. — Там же, № 8.

[Новые книги] Сергей Ауслендер, «Юношеский театр», Моск. т‑во писателей. — Там же, № 8. Подписано. *С. М*.

«Роз-Мари». «Музыкальная Комедия», — Там же, № 9.

«Кинороман». Техн. сцен. искусств. — Там же. Подписано: *С. М*.

«Багаж» (Театр Петрушки). — Там же, № 11.

«Джума-Машид» (Ленингр. гос. Большой Драматический театр). — Там же, № 12.

«Союз добродетелей». — Там же, № 14.

С. Н. Надеждин (к 25‑летию его артистической деятельности) — Там же, № 15.

«Господа Головлевы» в театре «Комедия». — Там же, № 17.

«Строительный сезон» (сатирическое обозрение к‑ва Союза строителей). — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

Диспут о «Горе уму» в Ак. драме. — Там же. Подписано: *С. М*.

«Саламанская пещера» в Оперной студии консерватории. — Там же, № 18.

«Близнецы» Плавта в Институте истории искусств. — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

«Снегурочка» в Ленинградском Гос. акад. Малом оперном театре. — Там же, № 19.

«Девушка с далекой реки». — Там же, № 20.

В театральной лаборатории ГИИИ. — Там же. Подписано: *С. М*.

«Луна слева» в Большом Драматическом театре. — Там же, № 22.

«Шанхайский документ». — Там же, № 23.

К тезисам о рабочем театре. — Там же, № 25. Подписано: *Театр. отд. Гос. института истории искусств*.

«Дети Индии» в Тюзе. — Там же, № 28.

Оперная студия имени Станиславского. — Там же.

«Опасный возраст». — Там же, № 29.

К заграничной поездке Оперной студии консерватории. — Там же, № 30.

К гастролям театра им. В. Э. Мейерхольда. — Там же, №. 31.

Японский театр и мы. — Там же, № 34.

Студия им. Немировича-Данченко. — Там же, № 35.

{520} «Симфония большого города». — Там же, № 38.

«Плоды просвещения». — Там же, № 40.

Театроведение в Германии. — Там же. Подписано: *С. М*.

Очередные задачи театрального строительства. — Там же, № 44.

«Белый орел». — Там же, № 45.

«Человек с портфелем» в Большом Драматическом театре. — Там же, № 46.

«Мятеж» в филиале Госдрамы. — Там же, № 48.

«Маком» в Театре сатиры. — Там же.

«Два броневика». — Там же, № 48. Подписано: *С. М*.

[Обзор печати] «Правая, левая». — Там же, № 52. Подписано: *М*.

Просмотр «Дельца» в ЦДИ. — Там же, № 52. Подписано: *С. М*.

#### 1929

Папазян — Отелло. — «Жизнь искусства», № 2.

Оформление «Дельца». — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

«Сирокко» в Музыкальной комедии. — Там же. Подписано: *С. М*.

Выступление Мейерхольда в Ленинграде: «Новые бои на театральном фронте». — Там же, № 3.

Вокруг «Дельца». — Там же. Подписано: *С. М*.

«Так было» в Ленинградском тюзе. — Там же, № 4.

«Красный мак» в Ленинграде. — Там же, № 5.

«Зорька» в Театре рабочей молодежи. — Там же, № 7.

Татарские актеры в Ленинграде. — Там же, № 9.

Роль актера в старом и новом театре. — Там же, № 11.

Еще о «Клопе». — Там же, № 13.

«Вольпоне» в театре «Комедия». — Там же. Подписано: *С. М*.

«Враги» (Ленинградский гос. Большой Драматический театр). — Там же, № 15.

«Заговор чувств» в театре им. Вахтангова. — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

«Негр» в Московском камерном театре. — Там же, № 16.

«Огненный мост» в Ленинградской госдраме. — Там же, № 19.

«Клеш задумчивый». Ленинградский трам. — Там же, № 20.

«На перевальной тропе» в Тюзе. — Там же. Подписано: *С. М‑ский*.

К десятилетию Большого Драматического театра. — Там же, № 21.

«Город ветров» в Ленинградском гос. Большом Драматическом театре. — Там же, № 22.

Летняя оперетта. — Там же, № 30.

Еще раз о «Высотах» в Госдраме. — Там же, № 37.

«Ундервуд». — Там же, № 39.

«Последние новости». — «Красная вечерняя газета», 1929, № 324.

#### 1930

«Ледяная судьба». — «Красная вечерняя газета», 1930, № 1.

Опять Америка! — Там же, № 13.

«Глаза, которые видели». — Там же, № 19.

Расслоение американской кинематографии. — Там же, № 24.

Новые культфильмы. — Там же, № 32.

Кризис кинопроката. — Там же, № 43.

«Особая Дальневосточная». — Там же, № 45.

{521} Мещанское наступление в кино. — Там же, № 50.

Комсомольская победа. — «Красная вечерняя газета», 1930, № 66.

Кино — за новый быт. — Там же, № 76.

Советская деревня на советской сцене. — «Стройка», 1930, № 3.

«Заговор мертвых». — «Красная вечерняя газета», 1930, № 91.

«Махновщина». — Там же, № 95.

Маяковский-драматург. — «Стройка», 1930, № 7.

Уроки «Авангарда». — Там же, № 8.

Немецкий театральный молодняк. — Там же. № 10.

«Три толстяка» в театре. — «Красная вечерняя газета», 1930, № 138.

Эстрада для детей. — Там же, № 143.

Выставка клоунады. — Там же, № 149. Подписано: *С. М*.

Интеллигенция на театре. — Там же, № 157.

Театр лицом к деревне. — «Рабочий и театр», 1930, № 37.

Победы и неудачи театрального фронта. — «Стройка», 1930, № 14.

Еще одна бездарная покупка. — «Красная вечерняя галета», 1930, № 205.

Беспартийный спектакль. «Сенсация», в театре им. Вахтангова, — «Рабочий и театр», 1930, № 50.

«Винтовка № 492116» в Тюзе, — Там же, 1930, № 54 – 55.

«Утопия» в Большом Драматическом театре. — «Стройка», 1930, № 26.

«Диктатура» в театре «Жовтень». — «Красная вечерняя газета», № 211.

«Золотой век». — «Стройка», 1930, № 27.

На гастролях Камерного театра. — «Красная вечерняя газета», 1930, № 297.

#### 1931

Рассказ со сцены («1905 год» в Госдраме). — «Красная вечерняя газета», 1931, № 3.

«4 000 000 авторов» (Тюз). — «Рабочий и театр», 1931, № 1.

Что ты думаешь о грядущей войне? («Взрыв»). — «Красная вечерняя газета», 1931, № 27.

Пути детского театра. — «Стройка», 1931, № 4.

«Как говорили большевики». — «Красная вечерняя газета», 1931, № 32.

На «линию огня» активного политического искусства выходит Большой Драматический театр. — Там же, № 36.

«Робеспьер» (новая постановка Гос. театра драмы). — Там же, № 39.

Еще о «Робеспьере». — «Рабочий и театр», 1931, № 8 – 9.

«Светите, звезды», в Госдраме. — Там же, № 10.

«Страх» в Гостеатре драмы. — Там же, № 15.

МХАТ на путях реконструкции. — Там же, № 19.

Профессиональное искусство в Парке культуры и отдыха. — Там же, № 20.

Перспективы театроведческой работы ЛОГАИСа. — Там же, № 27.

#### 1932

Столетний театр (к столетию Ленингр. гос. театра драмы (бывш. Александринский)). — «Ленинград», 1932, № 8.

«Рустам» (в «Музыкальной комедии»). — «Ленинградская правда», 1932, № 267.

#### **{****522}** 1933

Творческий профиль Первого театра ЛОСПС. — «Рабочий и театр», 1933, № 18.

Комедия масок как историческая проблема. — «Театр и драматургия», 1933, № 5.

Заметки по поводу «Дней Турбиных». — «Рабочий и театр», 1933, № 19.

#### 1935

Алиса Коонен (сценическая деятельность). — «Театр и драматургия», № 1.

[Библиография] А. А. Смирнов, Творчество Шекспира, Л., 1934. — «Литературный современник», 1935, № IX.

#### 1936

Н. Ф. Монахов (артист оперетты и драмы, народный артист республики). — «Советский театр», 1936, № 8.

#### 1939

Бомарше (к 140‑летию со дня смерти). — «Ленинградская правда», 1939, № 112.

#### 1940

Вторая встреча с Шиллером («Заговор Фиеско» в Новом театре). — «Искусство и жизнь», 1940, № 5.

«Тартюф» (Ленинградский театр юных зрителей). — Там же, № 11.

#### 1941

Гайдебуров — Акоста. «Уриэль Акоста» в Ленинградском театре драмы и комедии. — «Искусство и жизнь», 1941, № 5.

«Питомцы славы» (новая постановка в Театре комедии). — «Ленинградская правда», № 279.

#### 1943

«Пигмалион» в Малом театре. — «Известия», 1943, № 301.

#### 1944

«Волки и овцы». — «Московский большевик», 1944, № 95.

«Женитьба Бальзаминова» (постановка в Центральном театре транспорта). — Там же, 1944, № 150.

«Отелло» в театре им. Моссовета. — «Огонек», 1944, № 11.

#### 1947

[Библиография] К. Н. Державин, Вольтер, М., Изд‑во Академии наук СССР, 1946. — «Советская книга», 1947, № 8.

[Библиография] Д. Д. Обломиевский, Французский романтизм, М., Гослитиздат, 1947. — Там же, № 12.

#### 1951

[Библиография] К. Н. Державин, Болгарский театр, М.‑Л., «Искусство», 1950. — «Театр», 1951, № 9.

#### 1952

Путь художника-гражданина. — «Советское искусство», 1952, № 17.

#### **{****523}** 1953

Вольтер и театр. — «Советское искусство», 1953, № 44.

Жан-Жак Руссо. К 175‑летию со дня смерти. — «Советская культура», 1953, № 1.

#### 1954

Генри Фильдинг. — «Советская культура», 1954, № 120.

«Сид» Корнеля на сцене (к гастролям театра Комеди Франсэз в Москве). — «Литературная газета», 1954, № 47.

Театр Французской комедии (к гастролям театра Комеди Франсэз в СССР). — «Советская культура», 1954, № 41.

#### 1955

[Библиография] М. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, М., Гослитиздат, 1954. — «Иностранная литература», 1955, № 2.

#### 1956

Мольеровские образы (гастроли Национального народного театра Парижа в Москве). — «Советская культура», 1956, № 109.

Никола Буало-Депрео (1636 – 1711). — «Театр», 1956, № 3.

Пьер Корнель (к 350‑летию со дня рождения). — Там же, № 6.

Французская драматургия на русской сцене. — «Советская культура», 1956, № 76.

#### 1957

В спорах о Гольдони. Впечатления участника Международного конгресса по изучению творчества Гольдони. — «Театр», 1957, № 12.

«Золотая карета» (пьеса Л. Леонова в МХАТ им. Горького). — «Правда», 1957, № 331.

Карло Гольдони (к 250‑летию со дня рождения драматурга). — Там же, 1957, № 57.

Сегодняшнее и пройденное (о спектакле «Кавказский меловой круг» в театре Брехта). — «Советская культура», 1957, № 67. (Статья написана совместно с Б. Ростоцким).

#### 1958

Подлинно комедийно… (пьеса К. Гольдони «Самодуры» в Бухарестском Национальном театре им. Караджале. К гастролям в Москве). — «Советская культура», 1958, № 124.

[Библиография] Л. Хольберг, Комедии (перевод с датского), Л.‑М., «Искусство», 1957. — «Звезда», 1958, № 4.

#### 1959

Фильм, вызвавший разочарование («Собор Парижской богоматери»). — «Искусство кино», 1959, № 7.

### Книги под редакцией, в переводе, со вступительной статьей введением, предисловием, комментариями, примечаниями и составленные С. С. Мокульским

#### 1923

Александр Блок, Скифы. Вводная статья С. С. Мокульского: «Блок и революция». Симферополь, Крымиздат, 1923.

{524} «Двенадцать». Поэма Александра Блока. Театральная инсценировка Вл. Бугайского. Вступительная статья С. Мокульского, Симферополь, Крымское кооперативное изд‑во «Пролетарское дело», 1923.

#### 1924

Вольтер, Орлеанская девственница. Пер. Г. Адамовича, Н. Гумилева, Г. Иванова, под ред. М. Лозинского, в двух томах. Вступительная статья С. Мокульского, М.‑Л., Госиздат, 1924.

Карл Гагеман, Игры народов, вып. III. Китай, Африка (перевод с немецкого под ред. А. А. Гвоздева.) [Африка — перевод С. С. Мокульского], Л., «Academia», 1924.

Карл Гагеман, Игры народов, вып. II. Япония (под ред. А. А. Гвоздева). Перевод С. С. Мокульского, Л., «Academia», 1926.

#### 1926

Леон Муссинак, Рождение кино. Перевод С. С. Мокульского и Т. И. Сорокина с предисловием С. С. Мокульского, Л., «Academia», 1926.

Американские киноактеры, вып. 1. Составил Ю. Мещанинов (Рони). Исправил и дополнил И. Трауберг. Под редакцией С. С. Мокульского, Л., «Academia», 1927.

М. Д. Бронников, Этюды о творчестве Мери Пикфорд. Предисловие С. С. Мокульского, Л., «Academia», 1927.

#### 1927

Рудольф Гармс, Философия фильма. Перевод с немецкого под редакцией и с предисловием С. С. Мокульского, Л., «Academia», 1927.

Американские киноактеры, вып. II. Составил Ю. Мещанинов (Рони). Исправил и дополнил И. Трауберг. Под редакцией С. С. Мокульского, Л., «Academia», 1927.

Ил. Трауберг, Актеры американского кино. Под редакцией С. С. Мокульского, Л., «Academia», 1927.

Б. С. Лихачев, Кино в России (1896 – 1926). Материалы к истории русского кино, ч. 1 (1896 – 1913): Под редакцией С. С. Мокульского, Л. «Academia», 1927.

#### 1928

Американские киноактеры, вып. III. Составил Ю. Мещанинов (Рони). Под редакцией С. С. Мокульского и И. Трауберга. Л., «Academia», 1928.

#### 1929

С. Э. Радлов, Десять лет в театре. Предисловие С. Мокульского: «Радлов в театре» Л., «Прибой», 1929.

#### 1930

Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра, т. I. Перевод, введение и примечания С. С. Мокульского, «Academia», 1930.

#### **{****525}** 1931

Мазуччо Гвардато из Салерно. Новеллино. Перевод С. С. Мокульского и М. М. Рындина, под редакцией А. А. Смирнова, со вступительной статьей А. К. Дживелегова, М.‑Л., «Academia», 1931.

#### 1933

Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра, т. 1 и 2, изд. 2‑е. Вступительная статья С. С. Мокульского: «Карло Гольдони и его мемуары», Л., «Academia», 1933.

#### 1935

Вольтер, Орлеанская девственница. Перевод под ред. М. Лозинского. Вступительная статья С. Мокульского. Комментарии Л. Галицкого и Д. Михальчи, М.‑Л., «Academia», 1935.

А.‑Р. Лесаж, Похождения Жиль Власа из Саптильяны. В двух томах. Вступительная статья С. С. Мокульского: «Лесаж и Жиль Влас», М.‑Л., «Academia», 1935.

Ж.‑Б. Мольер, Собр. соч. в четырех томах. Под редакцией А. А. Смирнова и С. С. Мокульского. Вступительная статья С. С. Мокульского: «Мольер и его творчество», т. 1, М.‑Л., «Academia», 1935.

#### 1936

Ж.‑Б. Мольер, Собр. соч. в четырех томах, т. I, изд. 2‑е. Под редакцией А. А. Смирнова и С. С. Мокульского. Вступительная статья С. С. Мокульского: «Жизнь и творчество Мольера», М.‑Л., «Academia», 1936.

Н. Ф. Монахов, Повесть о жизни. Литературная редакция и вводная статья С. С. Мокульского, Л., изд. Большого Драматического театра, 1936.

#### 1937

В. Гюго, Избранные драмы, в двух томах. Вступительная статья С. С. Мокульского: «Гюго и романтическая драма во Франции». Л., Гослитиздат, 1937.

#### 1940

О театре. Сборник статей под общей редакцией С. С. Данилова и С. С. Мокульского, т. I, Л.‑М., «Искусство», 1940.

#### 1941

Записки Ленинградского театрального института. Под редакцией и с предисловием С. С. Мокульского, вып. 1, Л., 1941.

#### 1945

«Адриенна Лекуврер» (статья к постановке и программа). Сост. С. С. Мокульский, М., изд. газеты «Советское искусство», 1945.

#### 1952

Ж.‑Б. Мольер, Избранные комедии. Перевод с французского. Общая редакция и примечания С. С. Мокульского. Вступительная статья И. А. Славятинского, М.‑Л., Детгиз, 1952.

#### **{****526}** 1953

Ж.‑Б. Мольер, Комедии. Перевод с французского под редакцией Н. М. Любимова. Вступительная статья и комментарии С. С. Мокульского, М., «Искусство», 1953.

#### 1954

Г. Фильдинг, Избранные произведения в двух томах. Перевод с английского. Вступительная статья С. С. Мокульского: «Генри Фильдинг — великий английский просветитель», т. 1 – 2, М., Гослитиздат, 1954.

#### 1956

Б. Брехт, Пьесы. Составитель С. С. Мокульский. М., «Искусство», 1956.

К. Гоцци, Сказки для театра. Вступительная статья, комментарии и редакция переводов с итальянского С. Мокульского, М., «Искусство», 1956.

Французская литература. Избранные отрывки. Для VIII – X классов средней школы (на франц. яз.) Сост. и комментарии доктора филологических наук проф. С. С. Мокульского и А. Д. Помогаевой. Исторический комментарий, перевод с русского А. Каменского, М., Учпедгиз, 1956.

#### 1957

Ж.‑Б. Мольер, Собр. соч. в двух томах. Перевод с французского под редакцией Н. М. Любимова и С. С. Мокульского. Вступительная статья и комментарии Г. Н. Бояджиева, М., Гослитиздат, 1957.

Французский театр эпохи Просвещения (сборник пьес. Два тома. Перевод с французского под редакцией Н. Любимова. Вступительная статья и комментарии С. Мокульского). М., «Искусство», 1957.

Т. Л. Щепкина-Куперник, Избранные переводы в двух томах. Составление, вступительная статья и примечания С. С. Мокульского, М., Гослитиздат, 1957 – 1958.

Итальянская новелла Возрождения. Сост. А. Эфроса. Редакция переводов и вступительная статья Э. Егермана (С. С. Мокульским переведены семь новелл), М., Гослитиздат, 1957.

#### 1958

Ежегодник Института истории искусств, 1958. Театр (редакционная коллегия: С. С. Мокульский (отв. редактор) и А. Г. Образцова), М., Изд‑во Академии наук СССР, 1958.

Эдмон Ростан, Пьесы. Библиотека драматурга. Общая редакция С. С. Мокульского, М., «Искусство», 1958.

#### 1959

Ежегодник Института истории искусств, 1959. Театр (редакционная коллегия: С. С. Мокульский и Н. Г. Литвиненко), М., Изд‑во Академии наук СССР, 1959.

Гергардт Гауптман, Пьесы. В двух томах. Библиотека драматурга. Редактор С. С. Мокульский, М., «Искусство», 1959.

#### **{****527}** 1960

Луиджи Пиранделло, Пьесы. Библиотека драматурга. Общая редакция и примечания С. С. Мокульского, М., «Искусство», 1960.

Эжен Скриб, Пьесы. Библиотека драматурга. Общая редакция С. С. Мокульского, М., «Искусство», 1960.

Карл Гуцков, Пьесы. Библиотека драматурга. Составитель С. С. Мокульский, М., «Искусство», 1960.

Генрих Клейст, Пьесы. Библиотека драматурга. Составитель С. С. Мокульский, М., «Искусство», 1961.

С. С. Мокульский был также членом редколлегии изданий: Малая Советская Энциклопедия, т. 1 – 7 и Театральная Энциклопедия, т. 1.

# **{****528}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Аболимов П. Ф. — [115](#_page115)

Аверченко А. Т. — [343](#_page343)

Агар Мари — [281](#_page281), [296](#_page296)

Аддисон Джозеф — [238](#_page238), [301](#_page301)

Адмони В. Г. — [502](#_page502)

Акимов Н. П. — [406](#_page406)

Аксаков С. Т. — [240](#_page240)

Аларкон Хуан Руис де — [428](#_page428), [497](#_page497)

Александр II – [339](#_page339)

Алексеев М. П. — [499](#_page499)

Алексидзе Д. А. — [472](#_page472), [473](#_page473), [476](#_page476), [478](#_page478), [479](#_page479)

Алексин С — [343](#_page343)

Аллегри О. К. — [360](#_page360)

Альтман И. Л. — [500](#_page500)

Альфьери Витторио — [120](#_page120)

Амурат Агнесса — [56](#_page056)

Амфитеатров А. В. — [21](#_page021), [55](#_page055)

Анастасьев А. Н. — [504](#_page504)

Андреев Л. Н. — [340](#_page340)

Андреев Л. Г. — [502](#_page502)

Андреева М. Ф. — [355](#_page355), [356](#_page356), [369](#_page369), [372](#_page372)

Андреини Франческо — [152](#_page152)

Аникст А. А. — [494](#_page494), [496](#_page496), [503](#_page503), [505](#_page505), [506](#_page506)

Анисимова К. С. — [500](#_page500)

Анна Австрийская — [219](#_page219)

Анна, королева английская — [304](#_page304)

Анненков П. В. — [295](#_page295)

Анненский И. Ф. — [442](#_page442)

Антуан Андре — [239](#_page239), [431](#_page431), [502](#_page502)

Апхаидзе Е. Э. — [476](#_page476)

Апхаидзе Э. Э. — [484](#_page484)

Арбатов Н. Н. — [332](#_page332)

Арди Александр — [128](#_page128), [131](#_page131), [133](#_page133) – [137](#_page137), [148](#_page148), [155](#_page155) – [157](#_page157), [160](#_page160), [171](#_page171), [181](#_page181), [184](#_page184), [186](#_page186), [187](#_page187)

Аретино Пьетро — [221](#_page221)

Ариосто Лодовико — [76](#_page076), [80](#_page080), [101](#_page101), [217](#_page217)

Аристотель — [54](#_page054), [99](#_page099), [134](#_page134), [205](#_page205), [217](#_page217), [471](#_page471)

Аристофан — [101](#_page101), [306](#_page306), [309](#_page309), [318](#_page318), [470](#_page470), [505](#_page505)

Арно Франсуа — [105](#_page105)

Арно Баклюар д’ — [258](#_page258)

Арну-Плесси Жанна-Софи — [281](#_page281)

Артамонов С. Д. — [499](#_page499)

Асеева Г. Б. — [506](#_page506)

Афиногенов А. Н. — [394](#_page394)

Ахматова А. А. — [460](#_page460)

Ахметели А. В. — [472](#_page472)

Аш Шолом — [345](#_page345)

Базеджо Ческо — [30](#_page030), [31](#_page031), [37](#_page037), [38](#_page038)

Базиле Джованни Баттиста — [91](#_page091), [93](#_page093), [101](#_page101)

Байрон Джордж Ноэл Гордон — [318](#_page318), [354](#_page354), [458](#_page458), [492](#_page492), [501](#_page501)

Баккерини Анна — [58](#_page058), [59](#_page059)

Бакрадзе Т. И. — [482](#_page482), [483](#_page483)

Бакст Л. С — [406](#_page406)

Бакулин П. П. — [448](#_page448)

Балашова Н. А. — [503](#_page503)

Бальзак Оноре де — [145](#_page145), [447](#_page447), [470](#_page470), [501](#_page501)

Бальтазарини — [164](#_page164)

Бапст Жермен — [129](#_page129), [131](#_page131), [136](#_page136), [146](#_page146), [166](#_page166), [389](#_page389), [487](#_page487)

Барбюс Анри — [501](#_page501)

Баретти Джузеппе — [50](#_page050), [77](#_page077), [84](#_page084), [101](#_page101)

Баро — [133](#_page133), [184](#_page184)

Барон Мишель — [278](#_page278)

Бартли Франческо — [93](#_page093)

{529} Бартоли Адольфо — [176](#_page176)

Батайль Анри — [459](#_page459)

Батюшков Ф. Д. — [346](#_page346), [383](#_page383), [485](#_page485)

Бах Иоганн Себастьян — [55](#_page055)

Бачелис Т. И. — [503](#_page503)

Башомон Луи — [63](#_page063)

Бежар Мадлена — [210](#_page210)

Бежар (семья) — [208](#_page208)

Бейль Пьер — [248](#_page248)

Бейс — [133](#_page133)

Белая С — [343](#_page343)

Белинский В. Г. — [69](#_page069), [223](#_page223), [227](#_page227), [302](#_page302)

Беллини Джентиле — [379](#_page379)

Беллрни Гоффредо — [24](#_page024), [28](#_page028), [29](#_page029)

Беллончи — [36](#_page036)

Белоголовова К. Д. — [503](#_page503), [506](#_page506)

Бельроз (Пьер Лемесье) — [129](#_page129), [161](#_page161)

Бельроз — [130](#_page130)

Бембо Пьетро — [78](#_page078)

Бен М. — [389](#_page389), [487](#_page487)

Бенда Йиржи — [260](#_page260)

Бенелли Сем — [357](#_page357)

Бенсерад — [130](#_page130), [133](#_page133),

Бенуа А. Н. — [356](#_page356), [360](#_page360), [377](#_page377) – [381](#_page381), [399](#_page399), [406](#_page406), [407](#_page407), [409](#_page409)

Бенуа Н. А. — [360](#_page360)

Бергалли Луиза — [27](#_page027), [75](#_page075), [76](#_page076)

Бергасс — [270](#_page270), [271](#_page271)

Бергсон Анри — [334](#_page334)

Бердяев Н. А. — [334](#_page334)

Берен — [405](#_page405)

Беретта — [27](#_page027)

Берковский Н. Я. — [496](#_page496), [499](#_page499)

Бернар Сара — [278](#_page278), [281](#_page281), [444](#_page444), [446](#_page446)

Берне Роберт — [458](#_page458)

Бибер М. — [487](#_page487)

Бибиков Б. В. — [74](#_page074)

Биббиена (Бернардо Довици), кардинал — [147](#_page147), [163](#_page163), [183](#_page183), [405](#_page405)

Биготтини — [49](#_page049)

Бинни Вальтер — [27](#_page027), [28](#_page028)

Блок А. А. — [356](#_page356), [359](#_page359), [369](#_page369), [371](#_page371), [372](#_page372)

Блох Я. Н. — [500](#_page500)

Блюменталь-Тамарина М. М. — [436](#_page436)

Блюменфельд В. М. — [489](#_page489), [499](#_page499)

Боборыкин П. Д. — [21](#_page021)

Бови Берт — [287](#_page287)

Богданова Л. П. — [450](#_page450)

Боке — [405](#_page405)

Боккаччо Джованни — [221](#_page221)

Болеславский Р. В. — [378](#_page378)

Болинброк Генри Сент-Джон — [301](#_page301), [313](#_page313)

Бомарше (Пьер-Огюстен Карон) — [62](#_page062), [105](#_page105), [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112), [191](#_page191), [201](#_page201), [238](#_page238), [244](#_page244) – [246](#_page246), [253](#_page253) – [268](#_page268), [270](#_page270) – [276](#_page276), [278](#_page278), [279](#_page279), [288](#_page288), [460](#_page460), [470](#_page470), [499](#_page499)

Бондаренко Л. И. — [434](#_page434)

Бостунич Г. — [343](#_page343)

Бошан — [130](#_page130), [138](#_page138), [150](#_page150)

Бояджиев Г. Н. — [491](#_page491) – [493](#_page493), [496](#_page496) – [499](#_page499), [501](#_page501), [505](#_page505), [506](#_page506)

Боянус С. К. — [486](#_page486)

Боярдо Маттео — [80](#_page080), [101](#_page101)

Брантом — [145](#_page145)

Браун Ф. А. — [384](#_page384), [486](#_page486)

Бретти Беатрис — [277](#_page277), [282](#_page282)

Брехт Бертольт — [502](#_page502)

Брешами Катерина — [71](#_page071)

Бромлей И. Н. — [417](#_page417), [420](#_page420) – [423](#_page423)

Брюскамбиль — [159](#_page159)

Брюсов В. Я — [357](#_page357)

Бауло-Депрео Никола — [200](#_page200), [202](#_page202) – [204](#_page204), [214](#_page214), [233](#_page233) – [235](#_page235), [430](#_page430), [498](#_page498)

Буаробер — [133](#_page133)

Бубликов Ю. Г. — [424](#_page424), [425](#_page425), [426](#_page426)

Буде Мишлин — [287](#_page287)

Будрейко В. А. — [424](#_page424), [425](#_page425)

Букингем, герцог — [315](#_page315)

Булгаков А. С — [389](#_page389), [390](#_page390), [486](#_page486)

Булгаков С. Н. — [334](#_page334)

Бульвер-Литтон Эдуард — [502](#_page502)

Бульонская принцесса — [443](#_page443)

Буркьелло — [79](#_page079)

Бурначини (семья художников) — [172](#_page172)

Бурсо — [214](#_page214), [215](#_page215)

Бьёрнсон Бьёрнстьерне — [502](#_page502)

Бьянколелли Катарина — [32](#_page032)

Бюффекен Дени — [168](#_page168)

Бюффекен Жорж — [165](#_page165) – [169](#_page169), [186](#_page186), [190](#_page190)

Бюхнер Георг — [338](#_page338)

{530} Вагнер Рихард — [74](#_page074), [98](#_page098)

Ваннонен В. И. — [114](#_page114) – [116](#_page116)

Вакевич Жорж — [287](#_page287)

Валентинов В. П. — [343](#_page343)

Валери Диего — [24](#_page024)

Валлареско Дзаккариа — [51](#_page051)

Ванбру Джон — [238](#_page238), [306](#_page306)

Варковицкий В. А. — [115](#_page115)

Варламов К. А. — [241](#_page241), [260](#_page260), [292](#_page292)

Варнеке Б. В. — [485](#_page485), [491](#_page491), [492](#_page492), [505](#_page505)

Васадзе А. А. — [480](#_page480), [481](#_page481)

Василенко С. Н. — [114](#_page114), [115](#_page115), [117](#_page117)

Васильев П. В. — [240](#_page240)

Вахтангов Е. Б. — [73](#_page073), [97](#_page097)

Вашингтон Джордж — [274](#_page274), [418](#_page418)

Вейнберг П. И. — [465](#_page465)

Вейс Роберт — [25](#_page025)

Вейсбрем П. К — [428](#_page428), [431](#_page431), [432](#_page432)

Вендровская Л. Д. — [496](#_page496)

Венье Мария — [166](#_page166)

Верди Джузеппе — [355](#_page355)

Вересаев В. В. — [118](#_page118)

Вернейль Луи — [428](#_page428)

Верной Ли — [74](#_page074), [89](#_page089)

Верхарн Эмиль — [338](#_page338)

Веселовский Александр Н. — [384](#_page384), [485](#_page485)

Веселовский Алексей Н. — [353](#_page353), [383](#_page383), [485](#_page485)

Веселовский Ю. А. — [383](#_page383), [485](#_page485)

Веснин В. А. — [442](#_page442)

Вианини — [164](#_page164)

Вигарани — [169](#_page169)

Визе — [214](#_page214)

Виктор-Эммануил I – [121](#_page121)

Вилар Жан — [290](#_page290) – [292](#_page292)

Вильмонт Н. Н. — [500](#_page500)

Виньи Альфред де — [280](#_page280), [293](#_page293)

Виолле-ле-Дюк — [209](#_page209)

Висконти Лукино — [29](#_page029)

Витали Буонафеде — [48](#_page048), [55](#_page055), [56](#_page056)

Витальба Антонио — [57](#_page057), [105](#_page105)

Витальба Роза — [46](#_page046)

Владиславский В. А. — [441](#_page441)

Вогак К. — [384](#_page384)

Водрейль дю — [267](#_page267)

Вожла Клод Фавр де — [200](#_page200)

Воинова З. В. — [504](#_page504)

Волков Л. А. — [437](#_page437)

Волков Ф. Г. — [239](#_page239)

Вольтер (Франсуа-Мари Аруэ) — [26](#_page026), [40](#_page040), [52](#_page052), [104](#_page104), [120](#_page120), [221](#_page221), [238](#_page238), [248](#_page248), [249](#_page249), [259](#_page259), [260](#_page260), [270](#_page270), [276](#_page276), [278](#_page278), [293](#_page293), [294](#_page294), [443](#_page443), [447](#_page447) – [449](#_page449), [485](#_page485), [499](#_page499)

Вольф Фридрих — [502](#_page502)

Вормс Н. — [433](#_page433)

Всеволодов Г. Н. — [450](#_page450)

Гаво Пьер — [342](#_page342)

Гайдн Иозеф — [55](#_page055)

Галеви Жак Франсуа Фроманталь — [239](#_page239), [357](#_page357)

Галуппи Бальдассарре — [55](#_page055)

Гальяр — [267](#_page267)

Гамба Бонавентура — [36](#_page036)

Гаммицш М. — [389](#_page389), [487](#_page487)

Гарибальди Джузеппе — [118](#_page118), [120](#_page120)

Гарнье Робер — [148](#_page148), [149](#_page149)

Гаррик Давид — [40](#_page040), [50](#_page050), [238](#_page238), [500](#_page500)

Гарсиа Лорка Федерико — [502](#_page502)

Гауптман Герхард — [338](#_page338), [340](#_page340), [447](#_page447), [459](#_page459), [502](#_page502)

Гачев Д. И. — [499](#_page499)

Гачечиладзе Д. — [476](#_page476)

Гаярин Г. — [425](#_page425)

Гверрьери — [29](#_page029)

Гвоздев А. А. — [72](#_page072), [382](#_page382) – [396](#_page396), [486](#_page486) – [490](#_page490), [492](#_page492), [493](#_page493), [500](#_page500), [501](#_page501), [503](#_page503), [504](#_page504)

Гёзман — [257](#_page257) – [260](#_page260)

Гёзман — [257](#_page257) – [261](#_page261), [264](#_page264)

Гей Джон — [304](#_page304), [309](#_page309), [310](#_page310)

Гейдегер — [305](#_page305)

Гейне Генрих — [501](#_page501)

Гельвеции Клод-Андриен — [102](#_page102)

Генрих II – [163](#_page163)

Георг II – [310](#_page310)

Герага П. И. — [450](#_page450)

Гербстман А. И. — [501](#_page501)

Герви, лорд — [310](#_page310)

Гермал А. Г. — [434](#_page434)

Герман Макс — [387](#_page387), [392](#_page392), [487](#_page487)

Герцен А. И. — [245](#_page245), [273](#_page273), [274](#_page274), [280](#_page280), [294](#_page294), [295](#_page295)

Гершкович А. А. — [504](#_page504), [506](#_page506)

{531} Гете Иоганн Вольфганг — [35](#_page035), [40](#_page040), [50](#_page050), [62](#_page062), [72](#_page072), [74](#_page074), [191](#_page191), [221](#_page221), [237](#_page237), [238](#_page238), [255](#_page255), [418](#_page418), [419](#_page419), [485](#_page485), [500](#_page500)

Гизо Франсуа Пьер Гильом — [133](#_page133)

Гийом (Гильо Горжю) — [143](#_page143), [159](#_page159)

Гиппиус З. Н. — [334](#_page334)

Гипсей-Хипсей М. М. — [432](#_page432)

Гишиа Леон — [292](#_page292)

Глаголин Б. С — [334](#_page334) – [336](#_page336)

Глухарева-Нелиус Э. И. — [503](#_page503), [505](#_page505), [506](#_page506)

Глюк Кристоф Виллибальд — [271](#_page271)

Го Франсуа-Жюль-Эдмон — [268](#_page268), [281](#_page281)

Гогин И. — [331](#_page331)

Гоголь Н. В. — [30](#_page030), [31](#_page031), [239](#_page239), [240](#_page240), [244](#_page244)

Годвин Вильям — [301](#_page301)

Гозенпуд А. А. — [500](#_page500), [506](#_page506)

Голинетти — [57](#_page057), [58](#_page058)

Головин А. Я. — [406](#_page406)

Головня В. В. — [493](#_page493), [505](#_page505)

Голсуорси Джон — [447](#_page447), [449](#_page449), [502](#_page502)

Гольберг (Хольберг) Людвиг — [238](#_page238), [500](#_page500)

Гольдони Карло — [19](#_page019) – [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [46](#_page046), [48](#_page048) – [72](#_page072), [74](#_page074), [77](#_page077) – [86](#_page086), [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [97](#_page097), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106), [114](#_page114) – [117](#_page117), [191](#_page191), [238](#_page238), [357](#_page357), [359](#_page359), [396](#_page396), [397](#_page397) – [399](#_page399), [402](#_page402), [404](#_page404), [428](#_page428), [460](#_page460), [467](#_page467), [470](#_page470), [488](#_page488), [493](#_page493), [499](#_page499)

Гольдсмит Оливер — [238](#_page238), [318](#_page318)

Гомбо Жан Ожье де — [133](#_page133)

Гонкуры, братья Эдмон и Жюль — [74](#_page074)

Гончарова Н. С. — [442](#_page442)

Гораций Флакк Квинт — [54](#_page054), [134](#_page134), [205](#_page205), [214](#_page214)

Горев Ф. П. — [458](#_page458)

Горин-Горяинов Б. А. — [269](#_page269)

Горра Чеккони — [30](#_page030)

Горчаков Н. М. — [269](#_page269)

Горький А. М. — [73](#_page073), [299](#_page299), [356](#_page356), [359](#_page359), [457](#_page457), [462](#_page462)

Готье-Гаргиль (Гюг Герю) — [143](#_page143), [159](#_page159), [166](#_page166), [168](#_page168)

Гофман Эрнст Теодор Амадей — [74](#_page074), [442](#_page442)

Гофмансталь Гуго фон — [458](#_page458)

Гоцци Гаспаро — [27](#_page027), [75](#_page075) – [78](#_page078), [86](#_page086)

Гоцци Джакопо-Антонио — [75](#_page075)

Гоцци Карло — [38](#_page038), [40](#_page040), [48](#_page048), [49](#_page049), [60](#_page060), [62](#_page062), [65](#_page065), [71](#_page071), [73](#_page073) – [108](#_page108), [384](#_page384) – [386](#_page386), [460](#_page460), [467](#_page467), [500](#_page500)

Градениго — [51](#_page051)

Грамши Антонио — [39](#_page039)

Гратароль Пьетро — [105](#_page105), [106](#_page106)

Гремин Н. Н. — [438](#_page438), [441](#_page441)

Грессе Луи — [238](#_page238)

Гриб В. Р. — [497](#_page497), [498](#_page498), [500](#_page500)

Грибов А. Н. — [455](#_page455)

Грибоедов А. С — [31](#_page031), [227](#_page227), [239](#_page239), [240](#_page240), [244](#_page244), [430](#_page430)

Григорьев А. А. — [118](#_page118), [121](#_page121) – [123](#_page123)

Гримм Фредерик Мельхиор — [63](#_page063), [256](#_page256), [257](#_page257), [260](#_page260)

Гриневская Изабелла — [333](#_page333)

Гронки Джованни — [19](#_page019)

Гроций Гуго — [305](#_page305)

Гуарини Джованни-Баттиста — [164](#_page164)

Губанов Л. И. — [455](#_page455)

Губер А. А. — [20](#_page020)

Гурмон Жан де — [146](#_page146)

Гуров М. А. — [116](#_page116)

Гюго Виктор — [276](#_page276), [280](#_page280), [293](#_page293), [354](#_page354), [357](#_page357), [359](#_page359), [369](#_page369), [447](#_page447), [458](#_page458), [460](#_page460), [467](#_page467), [470](#_page470), [501](#_page501)

Гюисманс Жорж — [334](#_page334)

Дави Жан — [287](#_page287)

Давыдов В. Н. — [118](#_page118), [260](#_page260)

Дазенкур Жозеф — [279](#_page279)

Дальский М. В. — [379](#_page379)

Да ла Пинельер — [133](#_page133)

Данилин Ю. И. — [501](#_page501)

Данкур Флоран — [238](#_page238)

Данте Алигьери — [76](#_page076), [77](#_page077)

Дантон Жорж-Жак — [279](#_page279)

Дарбес Чезаре — [49](#_page049), [64](#_page064) – [66](#_page066), [92](#_page092)

Даррас Жан-Поль — [292](#_page292)

Дасье Эмиль — [132](#_page132)

Дацци Манлио — [24](#_page024) – [28](#_page028), [39](#_page039)

Дебри Катрин — [210](#_page210)

Де Бросс — [41](#_page041)

Де Брюер — [133](#_page133)

Дейч А. И. — [501](#_page501)

Декав Пьер — [277](#_page277)

{532} Декарт Рене — [200](#_page200), [217](#_page217), [305](#_page305)

Делла-Белла Стефано — [166](#_page166)

Делоне Луи — [281](#_page281)

Де Лука — [78](#_page078)

Депуа Эжен — [131](#_page131)

Даратани Н. Ф. — [505](#_page505)

Державин К. Н. — [389](#_page389), [390](#_page390), [486](#_page486), [497](#_page497), [499](#_page499), [500](#_page500), [503](#_page503), [504](#_page504)

Детуш Филипп — [238](#_page238), [250](#_page250), [278](#_page278)

Де Филиппо Эдуардо — [38](#_page038), [502](#_page502)

Дефо Даниэль — [302](#_page302)

Джакометти Паоло — [124](#_page124)

Джановинто Этторе — [39](#_page039)

Джей Джон — [270](#_page270)

Дживелегов А. К. — [21](#_page021), [22](#_page022), [26](#_page026) – [28](#_page028), [386](#_page386), [491](#_page491) – [494](#_page494), [499](#_page499), [500](#_page500), [505](#_page505), [506](#_page506)

Джильи Джироламо — [53](#_page053)

Джонсон — [345](#_page345)

Дзаннони Атанаджо — [94](#_page094), [95](#_page095)

Дзантани — [32](#_page032)

Дзено Апостоло — [55](#_page055)

Диас Родриго — [283](#_page283)

Дидро Дени — [40](#_page040), [52](#_page052), [248](#_page248), [249](#_page249), [251](#_page251), [256](#_page256), [260](#_page260)

Диккенс Чарлз — [501](#_page501)

Дилин С. А. — [435](#_page435)

Дмитревский И. А. — [239](#_page239)

Дмитриев В. В. — [406](#_page406)

Дмитриева Е. А. — [450](#_page450)

Добротворский И. — [451](#_page451)

Добужинский М. В. — [356](#_page356), [360](#_page360), [376](#_page376), [377](#_page377)

Долидзе В. С — [484](#_page484)

Дольфин-Трон Екатерина — [105](#_page105), [106](#_page106)

Дорваль Мари — [502](#_page502)

Дорна Андреа — [418](#_page418), [419](#_page419)

Достоевский Ф. М. — [345](#_page345)

Драйден Джон — [238](#_page238), [309](#_page309), [315](#_page315)

Драйзер Теодор — [501](#_page501)

Дризен Н. В. — [463](#_page463)

Дузе Элеонора — [121](#_page121), [124](#_page124), [446](#_page446)

Дурылин С. Н. — [502](#_page502)

Дынник В. А. — [501](#_page501)

Дынник Т. А. — [493](#_page493)

Дю Белле Жоакен — [147](#_page147)

Дюбуа (Дю Бойс) Уильям — [447](#_page447)

Дюбюк Пьер — [153](#_page153)

Дюгазон Жан-Батист — [279](#_page279)

Дюко Анни — [277](#_page277)

Дюкруази (Филибер Гассо) — [210](#_page210), [433](#_page433)

Дюкс Пьер — [282](#_page282)

Дюма-отец Александр — [280](#_page280), [293](#_page293)

Дюма-сын Александр — [281](#_page281)

Дюмениль Мари — [278](#_page278)

Дюрваль — [133](#_page133), [136](#_page136), [186](#_page186), [280](#_page280)

Дю Рийе — [133](#_page133), [171](#_page171), [182](#_page182), [187](#_page187)

Дюсис Жан-Франсуа — [279](#_page279)

Дюфрен Шарль — [208](#_page208)

Дюфрени Шарль — [238](#_page238)

Евреинов Н. Н. — [29](#_page029), [340](#_page340), [463](#_page463), [494](#_page494)

Еврипид — [295](#_page295), [470](#_page470)

Екатерина II – [268](#_page268)

Еланская К. Н. — [456](#_page456)

Елизарова М. Е. — [499](#_page499)

Елистратова А. А. — [499](#_page499)

Ермолова М. Н. — [352](#_page352), [436](#_page436), [458](#_page458)

Ефремова Т. В. — [448](#_page448)

Жене — [146](#_page146)

Жеромский Стефан — [447](#_page447)

Жеффруа Эдмон — [280](#_page280)

Жирмунский В. М. — [499](#_page499), [500](#_page500)

Жиро — [55](#_page055)

Жоанни — [280](#_page280)

Жодель Этьен — [145](#_page145), [147](#_page147), [149](#_page149) – [151](#_page151), [155](#_page155)

Жодле (Бедо) Жюдьен — [210](#_page210), [213](#_page213)

Жулавский Ежи — [459](#_page459)

Завадский Ю. А. — [21](#_page021)

Загорский М. Б. — [496](#_page496)

Закариадзе Б. А. — [483](#_page483)

Закариадзе С. А. — [480](#_page480) – [482](#_page482)

Замаховская М. М. — [497](#_page497)

Заславский Д. И. — [466](#_page466)

Зейдельман Карл — [503](#_page503)

Зелинский Ф. Ф. — [328](#_page328), [485](#_page485), [486](#_page486)

Зеркалова Д. В. — [439](#_page439), [440](#_page440)

Золя Эмиль — [124](#_page124), [501](#_page501)

Зонненталь Адольф — [379](#_page379)

Зорин З. Н. — [449](#_page449)

Зотов — [343](#_page343)

{533} Зубов В. П. — [387](#_page387)

Ибсен Генрик — [345](#_page345), [357](#_page357), [470](#_page470), [502](#_page502)

Иванов Б. — [451](#_page451)

Иванов И. И. — [383](#_page383), [485](#_page485)

Иванов Н. И. — [450](#_page450)

Иванова Н. Н. — [432](#_page432)

Игнатов С. С — [491](#_page491) – [493](#_page493), [501](#_page501), [503](#_page503), [505](#_page505), [506](#_page506)

Иернефельдт Давид — [357](#_page357)

Иоффе И. И. — [500](#_page500)

Ильинский И. В. — [438](#_page438), [440](#_page440), [441](#_page441)

Имер Джузеппе — [56](#_page056), [57](#_page057)

Иомелли Никколо — [55](#_page055)

Ионель Жан — [277](#_page277), [286](#_page286)

Иосиф II – [100](#_page100)

Иртлач С. Ш. — [435](#_page435)

Итье — [221](#_page221)

Ифланд Август Вильгельм — [237](#_page237)

Кавеньяк Луи Эжен — [347](#_page347)

Каган Л. В. — [486](#_page486)

Кагарлицкий Ю. И. — [499](#_page499), [506](#_page506)

Казели Гаэтано — [48](#_page048), [49](#_page049), [56](#_page056)

Казанова Джованни Джакомо — [106](#_page106)

Казанова Дзанетта — [56](#_page056)

Казаншвили Л. — [484](#_page484)

Кайзер Георг — [357](#_page357)

Кайо Юбер — [137](#_page137)

Кайяве Гастон Арман де — [342](#_page342)

Калидаса — [442](#_page442)

Кальдерон де ла Барка Педро — [104](#_page104), [460](#_page460), [466](#_page466), [467](#_page467), [497](#_page497)

Каменский А. П. — [337](#_page337)

Каминер Елизавета — [104](#_page104)

Кампан Зани — [242](#_page242)

Каналетто (Канале) Антонио — [32](#_page032)

Кандини — [53](#_page053)

Кашо — [133](#_page133)

Караджалс Ион Лука — [504](#_page504)

Карл I – [256](#_page256)

Карл III – [255](#_page255)

Карл IX – [279](#_page279)

Карли Андреина — [38](#_page038)

Карнелутти Франческо — [23](#_page023), [24](#_page024)

Каролина королева — [310](#_page310), [313](#_page313)

Карначчо Витторе — [379](#_page379)

Карпов Е. П. — [339](#_page339)

Каррьера Розальба — [34](#_page034)

Карская Т. Я. — [500](#_page500)

Касти Джованни-Баттиста — [458](#_page458), [460](#_page460)

Кастро Гильен де — [61](#_page061), [283](#_page283)

Катенин П. А. — [285](#_page285)

Каухчишвили С. Г. — [476](#_page476)

Каффариэлло (Майорано Гаэтано) — [54](#_page054)

Квирини — [76](#_page076)

Квирини Мариа — [45](#_page045)

Кедров М. Н. — [242](#_page242), [248](#_page248)

Кеккини Альдо — [23](#_page023)

Кельин Ф. В. — [497](#_page497)

Кеменов В. С — [496](#_page496)

Кемпбелл — [162](#_page162)

Керубини — [78](#_page078)

Кикнадзе Г. — [484](#_page484)

Кин Эдмунд — [502](#_page502)

Клавере — [133](#_page133)

Клавихо Хосе — [255](#_page255)

Клерваль — [259](#_page259)

Клерон Ипполита (Лерис де Латюд) — [278](#_page278), [279](#_page279)

Климов М. М. — [436](#_page436)

Климович Н. — [451](#_page451)

Клодель Поль — [442](#_page442)

Кобахидзе Б. П. — [484](#_page484)

Коган П. С — [486](#_page486), [489](#_page489), [497](#_page497)

Козинцев Г. М. — [496](#_page496)

Коклен-младший — [268](#_page268)

Коклен-старший — [122](#_page122), [268](#_page268), [281](#_page281), [502](#_page502)

Коллальто (Маттиуцци) Антонио — [49](#_page049), [66](#_page066), [67](#_page067)

Коллен д’Арлевиль Жан-Франсуа — [238](#_page238)

Коллинс Антони — [301](#_page301)

Колосова А. М. — [239](#_page239)

Кольбер Жан-Батист — [195](#_page195), [196](#_page196)

Кольман Джордж — [238](#_page238)

Комаровская Н. И. — [379](#_page379)

Комиссаржевская В. Ф. — [260](#_page260), [340](#_page340)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [29](#_page029), [326](#_page326), [494](#_page494)

Конгрив Вильям — [238](#_page238), [305](#_page305), [306](#_page306)

Кондратов Ю. Г. — [116](#_page116)

Константиновский И. — [504](#_page504)

{534} Конта Луиза — [274](#_page274), [279](#_page279)

Конти — [259](#_page259), [263](#_page263)

Коонен А. Г. — [269](#_page269), [444](#_page444) – [446](#_page446)

Копо Жак — [239](#_page239)

Кораллина (Марлиани Маддалена) — [49](#_page049), [64](#_page064), [67](#_page067)

Корнель Пьер — [61](#_page061), [127](#_page127), [132](#_page132), [134](#_page134), [201](#_page201), [203](#_page203), [209](#_page209), [218](#_page218), [222](#_page222), [276](#_page276), [280](#_page280), [283](#_page283) – [286](#_page286), [288](#_page288), [293](#_page293), [294](#_page294), [464](#_page464), [485](#_page485), [498](#_page498)

Корнель Тома — [224](#_page224)

Корнилов Л. Г. — [347](#_page347)

Корнман — [270](#_page270)

Корш Ф. А. — [458](#_page458)

Коста — [29](#_page029)

Костричкин А. А. — [434](#_page434)

Котен — [235](#_page235)

Коцебу Август — [237](#_page237)

Коэн Густав — [389](#_page389), [487](#_page487)

Краснопольский А. С. — [450](#_page450)

Кржевский Б. А. — [486](#_page486), [497](#_page497)

Кржижановский С. Д. — [496](#_page496)

Кригер В. В. — [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117)

Кротт Себастиано — [80](#_page080)

Крутицкий В. А. — [239](#_page239)

Куайе — [41](#_page041)

Кублицкий М. — [101](#_page101)

Кугель А. Р. — [118](#_page118), [122](#_page122), [332](#_page332), [335](#_page335), [336](#_page336), [340](#_page340) – [342](#_page342), [372](#_page372)

Кузнецов А. И. — [425](#_page425)

Кузнецов Е. М. — [370](#_page370)

Кузнецов С. Л. — [269](#_page269)

Кузнецов П. В. — [442](#_page442)

Кузовков В. А. — [261](#_page261)

Кузмин М. — [374](#_page374), [378](#_page378), [460](#_page460)

Куликов Н. И. — [340](#_page340)

Кун Н. А. — [469](#_page469)

Куракина К. В. — [425](#_page425)

Курбский А. А. — [343](#_page343)

Курочкин В. С — [339](#_page339)

Куртен Жан — [154](#_page154)

Кьяри Пьетро — [43](#_page043), [48](#_page048), [66](#_page066), [70](#_page070), [77](#_page077) – [82](#_page082), [84](#_page084) – [87](#_page087), [89](#_page089), [93](#_page093), [97](#_page097), [104](#_page104)

Кэлло Юбер — [137](#_page137), [138](#_page138)

Кюхлер — [239](#_page239)

Лабзин А. Ф. — [268](#_page268)

Лабзина О. А. — [456](#_page456)

Лабиш Эжен — [239](#_page239)

Лаблаш — [257](#_page257), [258](#_page258)

Лабрюйер Жан — [198](#_page198), [204](#_page204)

Ла Вальер — [131](#_page131)

Лаврентьев А. Н. — [356](#_page356), [369](#_page369), [370](#_page370), [372](#_page372), [376](#_page376), [377](#_page377)

Лаврова Е. Н. — [240](#_page240)

Лагранж — [210](#_page210)

Ладзарини Доменико — [51](#_page051)

Ламберта Антонио — [27](#_page027)

Ла Менардьер — [130](#_page130)

Ланкастер Генри Каррингтон — [132](#_page132), [168](#_page168), [170](#_page170), [178](#_page178), [179](#_page179), [184](#_page184), [187](#_page187)

Лансон Гюстав — [129](#_page129), [131](#_page131), [150](#_page150), [153](#_page153), [169](#_page169), [170](#_page170)

Лапачи Н. И. — [482](#_page482)

Лапиашвили П. Г. — [477](#_page477), [478](#_page478)

Ларив Жан — [278](#_page278)

Ла Рокетт — [221](#_page221)

Ларошфуко Франсуа — [204](#_page204)

Лассаль Фердинанд — [338](#_page338)

Ла Тайль Жан де — [149](#_page149)

Лафемас Исаак — [166](#_page166)

Лафонтен Жан де — [191](#_page191), [203](#_page203), [204](#_page204), [213](#_page213)

Лафонтен — [281](#_page281)

Лацис Анна — [501](#_page501)

Лашоссе Нивель де — [250](#_page250)

Ле Блон Никола — [146](#_page146)

Лебедев В. И. — [424](#_page424)

Лебедева Г. Д. — [448](#_page448)

Левашев В. А. — [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117)

Левбарг Л. А. — [506](#_page506)

Левберг Мария — [357](#_page357)

Левин М. З. — [406](#_page406)

Левицкий Ю. Н. — [451](#_page451)

Легуве Эрнест — [443](#_page443), [444](#_page444)

Лекен Анри-Луи — [40](#_page040), [278](#_page278), [279](#_page279)

Леконт Валлеран — [135](#_page135), [154](#_page154) – [157](#_page157), [166](#_page166), [167](#_page167)

Лекуврер Адриенна — [278](#_page278), [443](#_page443)

Леметр, см. [Фредерик-Леметр](#_Tosh0000771)

Ленин В. И. — [25](#_page025), [247](#_page247), [299](#_page299), [323](#_page323), [329](#_page329), [347](#_page347), [349](#_page349), [351](#_page351), [470](#_page470), [498](#_page498)

Ленин М. Ф. — [440](#_page440)

Ленорман д’Этиоль — [259](#_page259)

{535} Ленский А. П. — [118](#_page118), [260](#_page260), [352](#_page352), [436](#_page436), [458](#_page458)

Лентулов А. В. — [442](#_page442)

Леонардо да Винчи — [197](#_page197)

Леонидов В. — [343](#_page343)

Леонов Л. М. — [453](#_page453), [455](#_page455)

Леонтьев К. Н. — [334](#_page334)

Леопольд Тосканский — [100](#_page100)

Лепешинская О. В. — [116](#_page116), [117](#_page117)

Лесаж Ален-Рене — [95](#_page095) – [97](#_page097), [235](#_page235), [238](#_page238), [246](#_page246), [255](#_page255), [262](#_page262), [278](#_page278), [281](#_page281), [385](#_page385)

Лессинг Готгольд Эфраим — [40](#_page040), [74](#_page074), [238](#_page238), [500](#_page500)

Лешковская Е. К. — [269](#_page269), [436](#_page436)

Либединский Ю. Н. — [394](#_page394)

Лилло Джордж — [302](#_page302)

Лисбонне Максим — [501](#_page501)

Литтльтон Джордж — [305](#_page305), [313](#_page313)

Лифринк — [146](#_page146)

Лихачев В. С — [243](#_page243), [430](#_page430)

Лобко Л. И. — [506](#_page506)

Лодовичи К. — [29](#_page029)

Лозинский М. Л. — [430](#_page430), [460](#_page460), [494](#_page494), [497](#_page497)

Локателли — [176](#_page176)

Ломбарди Бернардино — [49](#_page049), [57](#_page057)

Лонгена Бальдассара — [22](#_page022)

Лонги Пьетро — [32](#_page032)

Лонги Роберто — [24](#_page024)

Лондон Джек — [447](#_page447), [450](#_page450)

Ларме Лола — [36](#_page036), [37](#_page037)

Лотейсен Фердинанд — [131](#_page131)

Лозинский М. Л. — [285](#_page285)

Лопе де Вега — [135](#_page135), [191](#_page191), [338](#_page338), [428](#_page428), [466](#_page466), [467](#_page467), [470](#_page470), [485](#_page485), [491](#_page491), [497](#_page497)

Луве Жан — [152](#_page152)

Лукач Георг — [500](#_page500)

Лукиан — [253](#_page253)

Луначарский А. В. — [281](#_page281), [356](#_page356), [370](#_page370), [372](#_page372), [500](#_page500)

Льюис — [123](#_page123)

Людовик XIV – [195](#_page195) – [198](#_page198), [215](#_page215), [218](#_page218), [220](#_page220), [229](#_page229), [233](#_page233), [248](#_page248), [267](#_page267), [277](#_page277), [289](#_page289), [431](#_page431)

Людовик XV – [254](#_page254), [260](#_page260)

Людовик XVIII – [267](#_page267)

Люлли Жан-Батист — [232](#_page232)

Магрини — [93](#_page093)

Мадзини Джузеппе — [118](#_page118), [119](#_page119)

Мазарини Джулио — [195](#_page195)

Мази Эрнесто — [80](#_page080)

Майо — [342](#_page342)

Майоров С. А. — [449](#_page449)

Макарьев Л. Ф. — [433](#_page433), [434](#_page434)

Макиавелли Пикколо — [53](#_page053)

Максимов В. В. — [353](#_page353), [356](#_page356), [371](#_page371), [374](#_page374), [376](#_page376), [379](#_page379)

Макшеев В. А. — [260](#_page260)

Малерб Франсуа де — [145](#_page145), [158](#_page158), [160](#_page160), [200](#_page200), [201](#_page201)

Малиновская — [328](#_page328)

Малобродский М. — [423](#_page423), [424](#_page424)

Манджгаладзе Э. А. — [480](#_page480) – [482](#_page482)

Манджини Никколо — [34](#_page034), [36](#_page036)

Манн Генрих — [501](#_page501)

Манн Томас — [501](#_page501)

Манциус Карл — [131](#_page131), [169](#_page169), [389](#_page389), [487](#_page487)

Мар — [313](#_page313)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. — [340](#_page340), [341](#_page341), [355](#_page355), [472](#_page472)

Марен — [258](#_page258)

Марецкая В. П. — [21](#_page021), [451](#_page451)

Мариво Пьер — [246](#_page246), [250](#_page250), [262](#_page262), [276](#_page276), [278](#_page278), [280](#_page280), [281](#_page281)

Мария-Антуанетта — [267](#_page267)

Маркаццан Марио — [24](#_page024), [27](#_page027), [28](#_page028)

Марков П. А. — [453](#_page453)

Маркс Карл — [195](#_page195), [199](#_page199), [225](#_page225), [253](#_page253), [469](#_page469), [470](#_page470), [498](#_page498)

Марлиани Джузеппе — [64](#_page064)

Марло Кристофер — [493](#_page493)

Марне Терез — [277](#_page277), [286](#_page286)

Марс (Анна Буте) — [280](#_page280)

Мартелли Пьер Якопо — [85](#_page085)

Мартин Жан — [163](#_page163)

Мартине Женевьев — [286](#_page286)

Мартипелли Тристано — [158](#_page158)

Мартынов А. Е. — [240](#_page240), [260](#_page260)

Маршак С. Я. — [460](#_page460)

Матов В. Ф. — [451](#_page451)

Маффеи Шипионе — [51](#_page051)

Маэло Лоран — [129](#_page129) – [134](#_page134), [136](#_page136) – [138](#_page138), [148](#_page148), [162](#_page162), [164](#_page164), [167](#_page167) – [173](#_page173), [175](#_page175) – [190](#_page190)

Маяковский В. В. — [359](#_page359)

{536} Медебак Джироламо — [64](#_page064), [66](#_page066), [67](#_page067), [70](#_page070), [97](#_page097)

Медебак Теодора — [49](#_page049), [64](#_page064)

Медичи Катерина — [163](#_page163)

Меддокс М. Е. — [260](#_page260)

Мейерхольд В. Э. — [29](#_page029), [291](#_page291), [292](#_page292), [340](#_page340), [352](#_page352), [384](#_page384), [494](#_page494)

Мельяк Анри — [239](#_page239), [357](#_page357)

Менаж Жиль — [211](#_page211), [235](#_page235)

Ментенон, мадам де — [196](#_page196)

Мере Антуан Гомбо — [133](#_page133)

Мережковский Д. С. — [334](#_page334), [357](#_page357), [377](#_page377)

Мериме Проспер — [338](#_page338), [501](#_page501)

Меринг Франц — [417](#_page417), [420](#_page420), [498](#_page498)

Мерсье Луи-Себастьян — [52](#_page052), [105](#_page105), [251](#_page251), [252](#_page252)

Метерлинк Морис — [357](#_page357), [458](#_page458), [463](#_page463)

Метцель — [341](#_page341)

Микеладзе М. К — [479](#_page479)

Микеладзе Н. Л. — [479](#_page479)

Микеланджело Буонарроти — [197](#_page197)

Микелуцци Карло — [37](#_page037), [38](#_page038)

Микетти Никколо — [172](#_page172)

Миклашевский К. М. — [173](#_page173) – [177](#_page177), [486](#_page486), [494](#_page494)

Миллер Артур — [502](#_page502)

Миклюкова Е. П. — [338](#_page338)

Минадзоли Кристиан — [292](#_page292)

Минц Н. В. — [500](#_page500), [502](#_page502), [503](#_page503)

Мирович Е. А. — [342](#_page342), [343](#_page343)

Михаэлис Карин — [338](#_page338)

Микцевич Адам — [458](#_page458)

Мовшенсон А. Г. — [502](#_page502)

Модена Густаво — [119](#_page119) – [121](#_page121)

Можаровская Е. В. — [506](#_page506)

Моисси Александр — [479](#_page479)

Мокульский С. С — [390](#_page390), [396](#_page396), [486](#_page486), [490](#_page490) – [493](#_page493), [497](#_page497), [499](#_page499), [500](#_page500), [501](#_page501), [505](#_page505), [506](#_page506)

Моле Франсуа — [274](#_page274)

Мольер (Жан-Батист Поклен) — [25](#_page025), [40](#_page040), [41](#_page041), [53](#_page053), [54](#_page054), [65](#_page065), [67](#_page067), [108](#_page108), [143](#_page143), [191](#_page191), [192](#_page192), [196](#_page196), [202](#_page202), [203](#_page203) – [246](#_page246), [262](#_page262), [276](#_page276), [278](#_page278), [280](#_page280), [281](#_page281), [288](#_page288) – [292](#_page292), [305](#_page305), [311](#_page311), [312](#_page312), [315](#_page315), [318](#_page318), [340](#_page340), [357](#_page357), [359](#_page359), [380](#_page380), [382](#_page382), [386](#_page386), [390](#_page390), [396](#_page396), [427](#_page427) – [435](#_page435), [439](#_page439), [447](#_page447), [459](#_page459), [460](#_page460), [467](#_page467), [470](#_page470), [485](#_page485), [487](#_page487), [490](#_page490), [491](#_page491), [498](#_page498)

Момо Арнальдо — [39](#_page039)

Монахов Н. Ф. — [354](#_page354) – [356](#_page356), [370](#_page370) – [376](#_page376), [379](#_page379), [380](#_page380), [397](#_page397), [399](#_page399), [401](#_page401) – [404](#_page404)

Монтеверди Клаудио — [43](#_page043)

Монтень Мишель — [50](#_page050), [191](#_page191)

Монтрейль Никола де — [164](#_page164)

Монфлери-младший — [214](#_page214)

Монфлери Захари Жакоб — [215](#_page215)

Мопассан Ги де — [357](#_page357), [501](#_page501)

Мопу Рене Никола де — [258](#_page258) – [260](#_page260)

Моратин Леандро-Фернандес — [48](#_page048), [238](#_page238)

Мордвинов Н. Д. — [21](#_page021)

Морель Орас — [165](#_page165)

Морето Агустин — [104](#_page104), [460](#_page460), [467](#_page467), [497](#_page497)

Морозов М. М. — [495](#_page495), [496](#_page496)

Морозов П. О. — [383](#_page383), [485](#_page485), [486](#_page486)

Моцарт Вольфганг Амедей — [55](#_page055), [269](#_page269) – [270](#_page270)

Мочалов П. С — [121](#_page121) – [123](#_page123), [260](#_page260), [269](#_page269)

Мочалов С. Ф. — [239](#_page239)

Муане Ж. — [131](#_page131), [136](#_page136)

Музиль Н. И. — [437](#_page437)

Мулетти Себастиано — [78](#_page078)

Мулино Жан-Поль — [291](#_page291)

Мундт Е. М. — [435](#_page435)

Муне-Сюли Жан — [281](#_page281)

Мирза-Али-Мохаммед — [333](#_page333)

Мусина-Пушкина А. М. — [239](#_page239)

Мчеделов В. Л. — [73](#_page073)

Мысовская А. Д. — [108](#_page108)

Мюссе Альффред — [276](#_page276), [501](#_page501)

Мюссе Поль де — [74](#_page074)

Назаров И. Д. — [425](#_page425)

Найденов С. А. — [345](#_page345)

Нануччо — [163](#_page163)

Наполеон [1](#_page001) – [245](#_page245), [271](#_page271), [277](#_page277)

Натали Джулио — [80](#_page080)

Некрасов Н. А. — [119](#_page119)

Низами — [95](#_page095)

Николай II – [344](#_page344)

Никонов Б. — [346](#_page346), [347](#_page347)

Никулина Н. А. — [269](#_page269), [436](#_page436)

{537} Новерр Жан-Жорж — [500](#_page500)

Нодье Шарль — [74](#_page074)

Нушич Бранислав — [504](#_page504)

Обиньяк Франсуа д’ — [200](#_page200), [201](#_page201)

Образцов С. В. — [73](#_page073), [504](#_page504)

Овре — [133](#_page133)

Ожье Эмиль — [239](#_page239), [281](#_page281)

Окс Виктор — [379](#_page379)

Олдридж Джеймс — [502](#_page502)

Оленин Б. Ю. — [21](#_page021)

О’Нейль Юджин — [502](#_page502)

Оранский, герцог — [156](#_page156)

Орест — [461](#_page461)

Орлов В. А — [453](#_page453), [455](#_page455)

Орневаль д’ — [95](#_page095)

Ортолани Джузеппе — [19](#_page019), [32](#_page032)

Островский А. Н. — [21](#_page021), [30](#_page030), [31](#_page031), [54](#_page054), [74](#_page074), [104](#_page104), [108](#_page108), [118](#_page118), [124](#_page124), [239](#_page239), [240](#_page240), [396](#_page396), [427](#_page427), [436](#_page436) – [438](#_page438), [440](#_page440), [441](#_page441)

Остужев А. А. — [122](#_page122)

Охитина А. А. — [434](#_page434)

Паизиелло Джованни — [55](#_page055), [109](#_page109), [260](#_page260)

Палиашвили Н. Л. — [479](#_page479)

Палладио Андреа — [22](#_page022), [23](#_page023), [170](#_page170)

Пальерон Эдуар — [239](#_page239)

Париати Пьетро — [55](#_page055)

Пальмский Л. — [343](#_page343)

Панов В. А. — [501](#_page501)

Пари-Дюверне — [254](#_page254), [257](#_page257)

Париджи Джулио — [172](#_page172)

Парими Джузеппе — [80](#_page080), [81](#_page081)

Парфе (братья) — [142](#_page142)

Пассалаква — [57](#_page057)

Пассар — [133](#_page133)

Пастернак Б. Л. — [460](#_page460)

Патен Жак — [164](#_page164)

Патуйе Юлий — [427](#_page427)

Паушкин М. М. — [485](#_page485)

Пашенная В. Н. — [438](#_page438)

Пейреск Никола-Клод — [160](#_page160)

Перрен Эмиль — [131](#_page131)

Перро Шарль — [145](#_page145), [146](#_page146)

Персон Л. — [131](#_page131), [181](#_page181)

Пети де ла Круа — [95](#_page095)

Петипа М. М. — [269](#_page269)

Петкер Б. Я — [455](#_page455)

Петр I – [100](#_page100)

Петрарка Франческо — [77](#_page077), [458](#_page458)

Петров Д. К. — [383](#_page383), [384](#_page384), [387](#_page387), [389](#_page389), [485](#_page485), [486](#_page486)

Петров Н. В. — [377](#_page377)

Пехов В. С — [488](#_page488)

Пиа Феликс — [501](#_page501)

Пинеро Артур — [318](#_page318)

Пинский Л. М. — [496](#_page496)

Пиотровский А. И. — [390](#_page390), [486](#_page486), [488](#_page488), [489](#_page489), [490](#_page490)

Пиранделло Луиджи — [502](#_page502)

Пирон Алексис — [238](#_page238)

Питт-старший Уильям — [303](#_page303), [305](#_page305), [313](#_page313)

Пиччини Никколо — [55](#_page055)

Пишу — [133](#_page133)

Плавт Тит Макций — [224](#_page224), [225](#_page225), [357](#_page357), [414](#_page414), [470](#_page470)

Плеханов Г. В. — [252](#_page252)

Плотников А. К. — [448](#_page448)

По Эдгар — [334](#_page334)

Позднякова Э. А. — [456](#_page456)

Покровский М. Н. — [489](#_page489)

Покровский М. М. — [505](#_page505)

Полевой П. Н. — [485](#_page485)

Поли Джованни — [39](#_page039)

Полинскйй А. К. — [448](#_page448)

Полициано Анджело — [493](#_page493)

Помпадур — [254](#_page254)

Понсар Франсуа — [296](#_page296)

Понте да — [270](#_page270)

Поп Александр — [301](#_page301)

Поссарт Эрнст — [379](#_page379)

Потапенко И. Н. — [342](#_page342)

Пото Никола — [154](#_page154)

Поршнев Б. Ф. — [194](#_page194), [197](#_page197)

Поццо — [172](#_page172)

Правдин О. А. — [240](#_page240), [379](#_page379), [437](#_page437)

Превиль Пьер-Луи — [50](#_page050), [260](#_page260), [264](#_page264), [278](#_page278)

Пристли Джозеф — [301](#_page301)

Пристли Джон Бойнтон — [428](#_page428), [502](#_page502)

Прово — [281](#_page281)

Прокофьев С. С — [73](#_page073), [469](#_page469)

Прудкин М. И. — [455](#_page455), [456](#_page456)

Прюньер А. — [389](#_page389), [487](#_page487)

{538} Пти‑де-Жюльвиль — [143](#_page143)

Пуанссон Арну — [278](#_page278)

Пуанссон Поль — [278](#_page278)

Пульчи Луиджи — [79](#_page079), [80](#_page080)

Пуришев Б. И. — [500](#_page500)

Пуччини Джакомо — [97](#_page097)

Пушкин А. С — [30](#_page030), [197](#_page197), [202](#_page202), [221](#_page221), [226](#_page226), [227](#_page227), [244](#_page244), [245](#_page245), [262](#_page262), [380](#_page380), [396](#_page396)

Рабинович И. М. — [406](#_page406)

Рабле Франсуа — [191](#_page191)

Радаков А. А. — [360](#_page360)

Радин Н. М. — [269](#_page269)

Радиче Рауль — [24](#_page024), [29](#_page029)

Радлов С. Э. — [410](#_page410), [486](#_page486)

Радужский А. И. — [114](#_page114), [117](#_page117)

Радциг С. И. — [505](#_page505)

Рампалль — [133](#_page133)

Рамо Жан-Филипп — [399](#_page399)

Расин Жан — [25](#_page025), [148](#_page148), [201](#_page201), [203](#_page203), [204](#_page204), [222](#_page222), [276](#_page276), [278](#_page278), [280](#_page280), [288](#_page288), [293](#_page293) – [295](#_page295), [444](#_page444), [445](#_page445), [464](#_page464), [485](#_page485), [498](#_page498)

Распутин Г. Е. — [344](#_page344), [345](#_page345)

Ратабон — [212](#_page212)

Рафаэль Санти — [197](#_page197)

Раффи (семейство циркачей) — [49](#_page049)

Рашель (Элиза-Рашель Феликс) — [280](#_page280), [281](#_page281), [293](#_page293) – [296](#_page296), [443](#_page443), [444](#_page444), [446](#_page446)

Реизов Б. Г. — [500](#_page500)

Рейнгардт Макс — [239](#_page239), [473](#_page473)

Рейсигье — [133](#_page133)

Ренар Жюль — [276](#_page276), [283](#_page283), [287](#_page287)

Ренье Матюрен — [143](#_page143), [191](#_page191)

Ренье Ф. Ж. — [268](#_page268), [281](#_page281)

Реньяр Жан-Фрасуа — [58](#_page058), [238](#_page238), [244](#_page244) – [246](#_page246), [262](#_page262), [278](#_page278), [281](#_page281)

Ригаль Эжен — [128](#_page128) – [132](#_page132), [134](#_page134) – [138](#_page138), [141](#_page141) – [153](#_page153), [155](#_page155) – [157](#_page157), [161](#_page161), [168](#_page168), [170](#_page170), [173](#_page173), [180](#_page180)

Ристори Аделаида — [119](#_page119), [121](#_page121), [124](#_page124)

Риццо — [32](#_page032)

Ричардсон Самуэл — [301](#_page301), [302](#_page302)

Риччи Теодора — [44](#_page044), [105](#_page105), [106](#_page106)

Ришелье (Арман Жан дю Плесси) — [165](#_page165) – [168](#_page168), [199](#_page199), [201](#_page201), [212](#_page212)

Ришпен Жан — [459](#_page459)

Рождественский В. А. — [460](#_page460)

Розанов М. Н. — [334](#_page334), [383](#_page383), [463](#_page463), [485](#_page485)

Рокка Джино — [29](#_page029)

Рокотов Т. А. — [496](#_page496)

Роллан Ромен — [203](#_page203), [501](#_page501)

Ромм Г. — [361](#_page361)

Росси Брунелло — [34](#_page034), [36](#_page036)

Росси Эрнесто — [119](#_page119) – [124](#_page124), [379](#_page379)

Россини Джоаккино — [109](#_page109), [113](#_page113), [260](#_page260), [262](#_page262), [269](#_page269)

Робертсон — [502](#_page502)

Робертсон Уильям — [418](#_page418)

Розенцвейг В. — [504](#_page504)

Ростан Эдмон — [457](#_page457), [458](#_page458), [460](#_page460) – [462](#_page462), [467](#_page467)

Ростоцкий Б. И. — [504](#_page504)

Ротру Жан де — [132](#_page132), [133](#_page133), [171](#_page171), [182](#_page182), [184](#_page184), [186](#_page186), [187](#_page187)

Роффаре Франческо — [28](#_page028)

Рохас Фернандо де — [104](#_page104)

Руа Эмиль — [187](#_page187)

Руайе Альфонс — [74](#_page074), [131](#_page131)

Рубини Франческо — [48](#_page048), [49](#_page049)

Руджери — [164](#_page164)

Русийон Жан-Поль — [287](#_page287)

Руссо Жан-Жак — [224](#_page224), [249](#_page249), [265](#_page265), [418](#_page418), [485](#_page485)

Руше Жак — [239](#_page239)

Рыжова В. Н. — [439](#_page439)

Рыкалов В. Ф. — [239](#_page239)

Рышков В. А. — [442](#_page442)

Саббатини Никколо — [164](#_page164), [171](#_page171), [178](#_page178), [181](#_page181), [185](#_page185)

Савина М. Г. — [269](#_page269), [352](#_page352)

Савицкий В. И. — [504](#_page504)

Савойя Маурицио ди — [174](#_page174)

Сагарадзе Г. И. — [484](#_page484)

Садовская О. О. — [436](#_page436)

Садовский М. П. — [260](#_page260), [436](#_page436)

Садовский П. М. (дед) — [240](#_page240), [436](#_page436)

Садовский П. М. (внук) — [269](#_page269), [436](#_page436), [437](#_page437), [438](#_page438)

Сазонов Н. Ф. — [269](#_page269)

Саймондс — [74](#_page074)

Сакеллари Джузеппе — [78](#_page078)

Сакки Андриана — [58](#_page058), [62](#_page062)

{539} Сакки Антонио — [49](#_page049), [50](#_page050), [57](#_page057) – [61](#_page061), [68](#_page068), [85](#_page085), [88](#_page088), [92](#_page092), [97](#_page097), [98](#_page098), [104](#_page104), [105](#_page105), [107](#_page107), [398](#_page398), [399](#_page399), [400](#_page400)

Саксонский Морис — [443](#_page443)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [281](#_page281)

Сальвини Томмазо — [118](#_page118) – [124](#_page124)

Сальери Антонио — [244](#_page244), [271](#_page271)

Самарин И. В. — [436](#_page436)

Самарин Р. М. — [502](#_page502)

Самойлов В. В. — [260](#_page260)

Сандунов С. Н. — [239](#_page239), [260](#_page260)

Санктис Франческо де — [80](#_page080)

Сансон Жозеф-Исидор — [281](#_page281)

Сансоне — [28](#_page028)

Сара Аньян — [153](#_page153)

Сарду Викторьен — [239](#_page239), [281](#_page281), [338](#_page338)

Сарнелли Помпео — [101](#_page101)

Светловидов Н. А. — [440](#_page440)

Свифт Джонатан — [302](#_page302) – [304](#_page304), [309](#_page309), [313](#_page313), [318](#_page318)

Свобода Б. А. — [449](#_page449)

Севинье де — [197](#_page197)

Сепор де — [246](#_page246)

Седен Мишель — [52](#_page052), [251](#_page251), [278](#_page278)

Сельин Маргерита — [38](#_page038)

Семенов Ю. В. — [496](#_page496)

Сенека Луций Анней — [50](#_page050), [148](#_page148)

Сен-Симон Луи де Рувруа — [196](#_page196)

Сент-Аман — [143](#_page143), [152](#_page152)

Сенье Луи — [277](#_page277), [287](#_page287)

Сервандони Джованни-Никколо — [405](#_page405)

Сервантес де Сааведра Мигель — [318](#_page318), [385](#_page385), [386](#_page386), [497](#_page497)

Серлио Себастиано — [163](#_page163), [170](#_page170), [171](#_page171)

Сиббер Колли — [306](#_page306), [316](#_page316)

Сиббер Теофиль — [316](#_page316)

Сигал Н. А. — [498](#_page498)

Силич Л. Н. — [456](#_page456)

Сильверсван Б. — [486](#_page486)

Сильман Т. И, — [500](#_page500)

Симони Ренато — [29](#_page029)

Сисмонди — [99](#_page099)

Скала Фламинио — [221](#_page221)

Скарамуш — [430](#_page430)

Скарлатти Доменико — [399](#_page399)

Скаррет — [310](#_page310)

Скаррон Поль — [191](#_page191), [203](#_page203), [208](#_page208), [221](#_page221)

Скопина Л. А. — [451](#_page451)

Скриб Эжен — [296](#_page296), [428](#_page428), [442](#_page442) – [444](#_page444)

Скюдери Жорж де — [133](#_page133), [171](#_page171), [188](#_page188)

Слижикова Л. А. — [448](#_page448)

Словацкий Юлиуш — [504](#_page504)

Слонимский Ю. И. — [500](#_page500)

Смирнов А. А. — [465](#_page465), [486](#_page486), [487](#_page487), [490](#_page490), [491](#_page491), [494](#_page494), [495](#_page495), [497](#_page497), [499](#_page499)

Смолич Н. В. — [417](#_page417)

Смоллетт Тобайас — [302](#_page302)

Соболевский С. И. — [505](#_page505)

Сокольский С. — [343](#_page343)

Соллертинский И. И. — [389](#_page389), [390](#_page390), [486](#_page486), [499](#_page499), [500](#_page500)

Солнцева Л. П. — [504](#_page504)

Соловьев В. К — [29](#_page029), [72](#_page072), [334](#_page334), [384](#_page384), [389](#_page389), [390](#_page390), [486](#_page486), [487](#_page487), [494](#_page494)

Солянинова Н. Д. — [434](#_page434)

Сомми Леоне де — [177](#_page177), [184](#_page184), [185](#_page185)

Сорано Даниэль — [291](#_page291), [292](#_page292)

Сорель Шарль — [178](#_page178), [179](#_page179), [221](#_page221)

Сорен — [52](#_page052)

Софокл — [468](#_page468) – [474](#_page474), [476](#_page476), [478](#_page478) – [480](#_page480), [483](#_page483), [484](#_page484)

Сталь Анна Луиза Жермен де — [74](#_page074)

Станиславский К. С — [118](#_page118), [119](#_page119), [121](#_page121), [122](#_page122), [222](#_page222), [241](#_page241) – [243](#_page243), [264](#_page264), [269](#_page269), [281](#_page281), [355](#_page355), [427](#_page427)

Станицын В. Я. — [453](#_page453)

Стербини — [110](#_page110)

Стиль Ричард — [238](#_page238), [301](#_page301), [302](#_page302), [306](#_page306)

Стоппа Паоло — [29](#_page029)

Стороженко Н. И. — [353](#_page353), [383](#_page383), [485](#_page485)

Стрелер Джорджио — [29](#_page029)

Стриндберг Август — [502](#_page502)

Струве П. Б. — [334](#_page334)

Сушкевич Б. М. — [378](#_page378)

Стюарт Д. — [138](#_page138), [140](#_page140)

Суворин А. С. — [461](#_page461)

Судейкин С. Ю. — [442](#_page442)

Сумароков А. П. — [239](#_page239), [427](#_page427)

Табарен (Жан Саломон) — [206](#_page206), [233](#_page233), [430](#_page430)

Таиров А. Я. — [324](#_page324), [340](#_page340), [442](#_page442), [444](#_page444), [494](#_page494)

Тактакишвили О. В. — [477](#_page477)

{540} Тальма Франсуа-Жозеф — [279](#_page279), [280](#_page280), [293](#_page293), [488](#_page488), [500](#_page500)

Тамара Н. И. — [341](#_page341)

Тархнишвили Т. — [482](#_page482)

Таскин В. — [425](#_page425)

Тассо Торквато — [76](#_page076), [80](#_page080), [101](#_page101)

Тассони Алессандро — [80](#_page080)

Теккерей Уильям Мейкпис — [318](#_page318)

Телегин В. В. — [441](#_page441)

Теофиль (де Вио) — [133](#_page133), [148](#_page148), [152](#_page152), [155](#_page155), [183](#_page183), [186](#_page186), [187](#_page187)

Теренций Публий — [206](#_page206), [212](#_page212), [223](#_page223), [470](#_page470)

Тетрадзе Т. — [479](#_page479)

Тиандер К. Ф. — [383](#_page383), [485](#_page485)

Тик Людвиг — [74](#_page074)

Тинторетто Джакопо — [22](#_page022), [38](#_page038)

Тирсо де Молина — [460](#_page460), [463](#_page463), [466](#_page466), [467](#_page467), [497](#_page497)

Тициан Вечеллио ди Кадоре — [38](#_page038)

Толанд Джон — [301](#_page301)

Толбузин А. — [451](#_page451)

Толстой А. Н. — [342](#_page342)

Толстой Л. Н. — [30](#_page030)

Тольятти. (Эрколи) Пальмиро — [39](#_page039)

Томашевский Н. Б. — [506](#_page506)

Томпсон — [309](#_page309)

Тоньяцци Роберто — [23](#_page023)

Топорков В. О. — [243](#_page243)

Топчиев Л. Г. — [456](#_page456)

Торелли Джакомо — [169](#_page169), [172](#_page172), [177](#_page177), [183](#_page183), [405](#_page405)

Тредиаковский В. К — [239](#_page239)

Трескунов М. С — [501](#_page501)

Троицкий З. И — [493](#_page493), [496](#_page496), [500](#_page500), [502](#_page502)

Трон Андреа — [105](#_page105)

Тройский И. М. — [505](#_page505)

Тургенев И. С — [280](#_page280), [295](#_page295)

Турчанинова Е. Д. — [439](#_page439)

Тыл Йозеф-Каэтан — [504](#_page504)

Тьеполо — [51](#_page051)

Тьеполо Анджела — [75](#_page075)

Тюрлюпен (Анри Легран) — [143](#_page143), [159](#_page159), [160](#_page160)

Уайльд Оскар — [340](#_page340), [442](#_page442)

Узин В. С — [496](#_page496), [497](#_page497), [505](#_page505)

Уильмингтон — [313](#_page313)

Уичерли Уильям — [238](#_page238), [306](#_page306)

Уланова Г. С — [469](#_page469)

Уолпол Роберт — [303](#_page303), [304](#_page304), [310](#_page310), [313](#_page313) – [318](#_page318)

Фабр д’Эглантин Филипп — [238](#_page238)

Фавар Жюстина — [281](#_page281)

Фальковский Ф. — [342](#_page342)

Фалькон Андре — [277](#_page277), [286](#_page286)

Фаркер — [238](#_page238), [306](#_page306)

Фарсетти Даниэле — [77](#_page077), [80](#_page080)

Февральский А. В. — [506](#_page506)

Федоров А. В. — [501](#_page501)

Федоровский Г. — [449](#_page449)

Федотова Г. Н. — [269](#_page269), [436](#_page436), [458](#_page458)

Фёлькер Бруно — [387](#_page387)

Фербер — [428](#_page428)

Фердинандов Б. А. — [445](#_page445)

Фере Мария — [147](#_page147)

Феррари Дж. — [389](#_page389), [487](#_page487)

Феспис — [48](#_page048)

Фиеско Джованни Луиджи — [418](#_page418), [419](#_page419)

Филипп Орлеанский — [248](#_page248)

Филиппен — [159](#_page159)

Философов Д. В. — [334](#_page334)

Фильдинг Генри — [238](#_page238), [299](#_page299), [304](#_page304) – [318](#_page318), [447](#_page447), [499](#_page499)

Фильдинг Эдмунд — [304](#_page304)

Финкельштейн Е. Л. — [488](#_page488), [499](#_page499), [502](#_page502), [506](#_page506)

Фиорилли (или Фьорилли) Агостино — [49](#_page049), [93](#_page093)

Фирмен — [280](#_page280)

Флери — [274](#_page274)

Флере Роберт де — [342](#_page342)

Флобер Гюстав — [501](#_page501)

Франс Анатоль — [501](#_page501)

Флетчер Джон — [460](#_page460), [467](#_page467)

Фолена Джанфранко — [24](#_page024)

Фонвизин Д. И. — [239](#_page239)

Фонтенни Жак де — [152](#_page152), [160](#_page160)

Фортегуэрри Николло — [80](#_page080)

Франк С. Л. — [334](#_page334)

Франке Пьер-Огюстен — [254](#_page254)

Франклин Бенджамин — [418](#_page418)

Франсен Ж. — [141](#_page141), [154](#_page154), [155](#_page155)

Франчин — [343](#_page343)

Франциск [1](#_page001) – [162](#_page162), [163](#_page163)

{541} Франчини Томмазо — [165](#_page165)

Фредерик-Леметр (Антуан-Луи-Проспер Леметр) — [502](#_page502)

Фредро Александр — [504](#_page504)

Фридлендер Г. М. — [500](#_page500)

Фридрих II Прусский — [100](#_page100)

Фриче В. М. — [338](#_page338), [489](#_page489), [490](#_page490)

Фуке Никола — [213](#_page213)

Фуртенбах Йозеф — [164](#_page164), [171](#_page171), [178](#_page178)

Хандамиров А. Н. — [451](#_page451)

Харашти — [148](#_page148)

Холодковский Н. А. — [486](#_page486)

Ходасевич В. М. — [405](#_page405) – [414](#_page414)

Ходовецкий Даниель Николаус — [387](#_page387)

Хорава А. А. — [480](#_page480) – [482](#_page482)

Хохлов К. П. — [377](#_page377), [437](#_page437)

Хуцишвили Д. С. — [476](#_page476)

Цаккони Эрмете — [121](#_page121)

Цаннони Атанаджо — [49](#_page049), [62](#_page062)

Цицерон Марк Туллий — [50](#_page050)

Чабукиани В. М. — [469](#_page469)

Чавчавадзе Т. И. — [483](#_page483)

Чемберс Э. — [389](#_page389), [487](#_page487)

Честерфильд Филипп — [313](#_page313), [314](#_page314)

Чехов А. П. — [30](#_page030), [457](#_page457), [462](#_page462)

Чиголотти — [94](#_page094), [98](#_page098)

Чиконьини Джачинто-Андреа — [61](#_page061)

Чимароза Доменико — [55](#_page055)

Чини Витторио — [22](#_page022), [23](#_page023)

Чини Джорджо — [22](#_page022), [23](#_page023), [24](#_page024)

Чихладзе М. С — [476](#_page476)

Чудовский В. А. — [486](#_page486)

Чушкин Н. Н. — [496](#_page496)

Чхартишвили А. Е. — [469](#_page469)

Чхеидзе Н. Г. — [483](#_page483)

Шагалова А. Р. — [500](#_page500)

Шаль Филалет — [74](#_page074), [101](#_page101)

Шаляпин Ф. И, — [355](#_page355)

Шаплен Жан — [200](#_page200), [201](#_page201), [211](#_page211)

Шапюзо — [108](#_page108)

Шарон Пьер — [191](#_page191)

Шарин — [221](#_page221)

Шатрова Е. М. — [439](#_page439)

Шахов А. Л. — [185](#_page185)

Шаховской Л. Л. — [21](#_page021)

Шевченко Ф. В. — [456](#_page456)

Шекспир Уильям — [120](#_page120), [123](#_page123), [135](#_page135), [146](#_page146), [191](#_page191), [202](#_page202), [223](#_page223), [220](#_page220), [227](#_page227), [243](#_page243), [279](#_page279), [290](#_page290), [309](#_page309), [318](#_page318), [353](#_page353), [357](#_page357), [359](#_page359), [369](#_page369), [373](#_page373), [375](#_page375) – [378](#_page378), [380](#_page380), [382](#_page382), [386](#_page386), [390](#_page390), [396](#_page396), [416](#_page416), [417](#_page417), [419](#_page419), [422](#_page422), [428](#_page428), [438](#_page438), [147](#_page147), [459](#_page459), [460](#_page460), [463](#_page463), [465](#_page465) – [407](#_page407), [408](#_page408), [170](#_page170), [485](#_page485) – [487](#_page487), [490](#_page490), [491](#_page491), [493](#_page493) – [497](#_page497)

Шелл фон Ноэ Маргарита — [36](#_page036)

Шелли Перси Биши — [492](#_page492)

Шенье Мари-Жозеф — [279](#_page279)

Шервинский С. В. — [460](#_page460)

Шеридан Ричард Бринсли — [238](#_page238), [318](#_page318), [428](#_page428), [467](#_page467), [470](#_page470), [499](#_page499)

Шефтсбери Антони Ашли Купер — [301](#_page301)

Шиллер Фридрих — [74](#_page074), [97](#_page097), [120](#_page120), [338](#_page338), [353](#_page353), [354](#_page354), [357](#_page357), [359](#_page359), [369](#_page369), [371](#_page371) – [373](#_page373), [375](#_page375), [416](#_page416) – [425](#_page425), [460](#_page460), [470](#_page470), [500](#_page500)

Шиллер Ф. П. — [498](#_page498), [500](#_page500) – [502](#_page502)

Школьник И. С — [341](#_page341)

Шлегель Август Вильгельм — [74](#_page074)

Шницлер Артур — [337](#_page337)

Шово Франсуа — [140](#_page140)

Шометт Моник — [292](#_page292)

Шон де — [260](#_page260)

Шоу Джордж Бернард — [318](#_page318), [357](#_page357), [502](#_page502)

Шредер Фридрих Людвиг — [40](#_page040), [500](#_page500)

Штейн А. Л. — [496](#_page496)

Шумский С. В. — [240](#_page240), [269](#_page269), [437](#_page437)

Шумский Я — [239](#_page239)

Шушерин Я. Е. — [260](#_page260)

Щепкин М. С — [240](#_page240), [260](#_page260), [269](#_page269), [427](#_page427), [458](#_page458)

Щепкина-Куперник Т. Л. — [457](#_page457) – [467](#_page467), [494](#_page494), [497](#_page497)

Щуко В. А. — [356](#_page356), [360](#_page360), [369](#_page369), [370](#_page370), [375](#_page375), [376](#_page376), [406](#_page406)

Экгоф Конрад — [40](#_page040)

Эккерман Иоганн Петер — [237](#_page237)

Экстер А. А. — [406](#_page406), [442](#_page442)

Элеонора Австрийская — [162](#_page162)

{542} Энгельс Фридрих — [191](#_page191), [193](#_page193), [194](#_page194), [247](#_page247), [300](#_page300), [348](#_page348), [360](#_page360), [469](#_page469), [498](#_page498)

Эрвьё Поль — [459](#_page459)

Эсканд Морис — [286](#_page286)

Эсхил — [253](#_page253), [470](#_page470)

Южин А. И — [269](#_page269), [352](#_page352), [437](#_page437)

Юзовский И. И. — [496](#_page496)

Юон К. Ф. — [438](#_page438)

Юренева В. Л. — [332](#_page332)

Юрьев Ю. М. — [122](#_page122), [123](#_page123), [291](#_page291), [352](#_page352) – [356](#_page356), [370](#_page370), [371](#_page371), [374](#_page374) – [377](#_page377)

Юткевич С. И. — [504](#_page504)

Яблочкина А. А. — [269](#_page269), [438](#_page438)

Яворская Л. Я. — [461](#_page461)

Яковлев Н. К. — [269](#_page269)

Якулов Г. Б. — [442](#_page442)

Ярхо В. Н. — [505](#_page505)

1. Изданные впервые в 1937 и 1939 годах два тома «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» были впоследствии переработаны и дополнены С. С. Мокульским и выпущены вторым изданием в 1953 и 1955 годах. Во второе издание помимо историко-театральных документов включены высказывания классиков марксизма-ленинизма и крупнейших представителей критической мысли о данной эпохе или явлении искусства, а также отрывки из пьес. [↑](#footnote-ref-2)
2. Coyer, Voyage d’Italie et de Hollande, Paris 1775, t. II, p. 207. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d’Italie en 1739 et 1740», 3e édition authentique, Paris 1861, t. II, p. 354. [↑](#footnote-ref-4)
4. Список всех венецианских театров XVII и XVIII вв., с указанием времени их открытия, см. у P. Molmenti, La storia di Venezzia nella vita privata. Sedizione, Bergamo, 1910, vol. III, pp. 221 – 222. См. также статью A. d’Ancona, Il teatro a Venezzia della fine del secolo XVII (Strenna dei Rachitici, amo VIII, 1890, pp. 7 – 13). [↑](#footnote-ref-5)
5. См. по этому поводу остроумные страницы у Ph. Monnier, Venise au XVIIIe siecle, Paris 1911, pp. 190 – 197. [↑](#footnote-ref-6)
6. Так, например, театр S. Giovanni Crisostomo был в 1764 г. оперным, а в 1766 г. драматическим. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. ниже о неудобствах, которые испытывал Гольдони, работая в громадном театре S. Luca. [↑](#footnote-ref-8)
8. Дукат — около 3 руб. золотом. [↑](#footnote-ref-9)
9. De Brosses, op. cit., t. I, p. 63. [↑](#footnote-ref-10)
10. Так, Maria Quirini, жена последнего венецианского посла в Париже, писала 20 октября 1795 г. одной из своих подруг: «Я часто бываю в театрах, которые сильно отличаются от наших: здесь ходят в театр, чтобы смотреть спектакль, а не беседовать, как у нас». [↑](#footnote-ref-11)
11. Так приветствовали, например, певицу Розу Витальба в опере «Li rivali placati» (театр S. Moisé, 1764 г.). [↑](#footnote-ref-12)
12. Так было, например, после первого представления «Велизария» Гольдони (24 ноября 1734 г.). См. «Memorie di Carlo Goldoni» (любое издание), ч. I, гл. 36. [↑](#footnote-ref-13)
13. В других итальянских городах, имевших придворные театры, зрительный зал полностью освещался во время спектаклей, шедших в присутствии монарха. То же бывало и в Венеции в дни парадных спектаклей, даваемых в честь знатных гостей. [↑](#footnote-ref-14)
14. Отсутствие спектаклей в Венеции в летнее время объясняется тем, что все зажиточное население уезжало летом на дачи (Villeggiatura), и город пустел. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Voyage d’un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766…» Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée… Yverdon 1769, t. VIII, p. 116. [↑](#footnote-ref-16)
16. L. F. de Moratin, Obras postumas, Madrid 1867, t. I, p. 307. [↑](#footnote-ref-17)
17. Казали был даже впоследствии директором драматической труппы в театре S. Samuele. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Memorie», p. I, cap. 41. [↑](#footnote-ref-19)
19. Цит. у P. Molmenti, Carlo Goldoni, Venezia, 1880, pp. 68 – 69. [↑](#footnote-ref-20)
20. Об этом рассказывает Гете в своей «Italienische Reise», см. «Goethes Sämtliche Werke», Jubiläums-Ausgabe, В. XXVI, S. 88 – 89. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Mémoires de M. Goldoni pour servir à l’histoire de sa vie et de son théâtre. Dédiés au roi», 3 vol. Paris 1787. Лучшее из итальянских изданий G. Mazzoni (2 тома, Флоренция, 1907). [↑](#footnote-ref-22)
22. Главным образом E. von Lochner’ом. См. его статью «Carlo Goldoni e le sue memorie». — «Aleneo Veneto», t. XXIII – XXIV, а также критическое издание первого тома мемуаров Гольдони, вышедшее в Венеции в 1883 г. [↑](#footnote-ref-23)
23. Последними по времени и потому наиболее точными являются биографии H. C. Chatfield-Taylor’а и Spencer Kennard’а, Goldoni and the Venice of his time (New York, 1920). На русском языке см. обстоятельную статью А. В. Амфитеатрова, помещенную в качестве предисловия к первому тому «Комедий» Гольдони в изд. «Всемирная литература», Пг., 1922. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Memorie», p. I, cap. 1. [↑](#footnote-ref-25)
25. Girolamo Gigli (1660 – 1722) — видный тосканский комедиограф начала XVIII в., знаток и переводчик французских комедий. Его комедия «Don Pilone ovvero il Bacchetone falso» (1711) представляет вольное подражание мольеровскому Тартюфу. Джильи считается одним из предшественников Гольдони в области создания комедии характеров. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Memorie», p. I, cap. 10. Разрядка С. С. Мокульского. [↑](#footnote-ref-27)
27. «Мандрагора» переведена на русский язык дважды: А. Н. Островским («Памяти А. Н. Островского», сб., Пг., 1923) и А. В. Амфитеатровым (Собр. соч., т. XXIX, изд. «Просвещение»). [↑](#footnote-ref-28)
28. См. в «Мемуарах» Гольдони (ч. I, гл. 28) забавное описание чтения «Амаласунты» в Милане в присутствии оперных артистов. [↑](#footnote-ref-29)
29. См. в «Мемуарах» (ч. I, гл. 36) рассказ о том, как Гольдони приспособлял либретто оперы Дзено и Париати «Гризельда» к голосовым данным актрисы Жиро. [↑](#footnote-ref-30)
30. A. Della Corte, L’opera comica italiana nel’Joo, Bari 1923, vol. I, pp. 27, 43 – 44. [↑](#footnote-ref-31)
31. Вся эта история флирта Пассалаквы с Гольдони и последовавшей затем измены ему с актером Витальба, а также своеобразной «литературной» мести ей Гольдони живо рассказана в «Мемуарах» Гольдони (ч. I, гл. 38 и 39). [↑](#footnote-ref-32)
32. «Memorie», p. I, cap. 40. Разрядка С. С. Мокульского. [↑](#footnote-ref-33)
33. Такие комедии были в большом ходу в Итальянском театре в Париже. В качестве примера укажем на комедию Реньяра «Les folies amoureuses», героиня которой Агата переодевается с целью интриги в различные костюмы, в том числе и в мужской. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Memorie», p. I, cap. 43. [↑](#footnote-ref-35)
35. Как это было в commedia dell’arte и в более ранних комедиях Гольдони, где, например, Труффальдино — Сакки определенно выпадал из пьесы, так как импровизировал совершенно самостоятельно. [↑](#footnote-ref-36)
36. Этот прием рефлективной записи актерской импровизации, по свидетельству К. Гоцци, широко применялся как Гольдони, так и другими современными комедиографами. [↑](#footnote-ref-37)
37. Ср. отношения Сида и Химены в «Сиде» Гильена де Кастро и Корнеля. [↑](#footnote-ref-38)
38. Крупнейшим представителем этого течения был Джачинто-Андреа Чиконьини, комедиями которого Гольдони увлекался в раннем детстве («Memorie», p. I, cap. 1). [↑](#footnote-ref-39)
39. Впоследствии вышедшая замуж за Атанаджо Цаннони, знаменитого исполнителя роли Бригеллы и фьябах Гоцци. Гете еще успел ее увидеть вместе с мужем в 1786 г., на закате их карьеры. [↑](#footnote-ref-40)
40. Точнее — «мещанской драмы» второй половины XVIII в. Во Франции инициатором этого обыкновения считается Бомарше. Впрочем, оно долго не прививалось. См. об этом J. Petersen, Schiller und die Bühne, Berlin, 1904, S. 175. [↑](#footnote-ref-41)
41. Так даже по поводу комедии «Le bourru bien faisant», поставленной Гольдони в 1771 г. в Comédie Française, Bachaumont заметил: «Положения здесь только намечены, это скорее сценарий, чем законченная пьеса» («Memoires secrets», 5.XI 1771). Так же и Гримм находит, что в. авторе чувствуется человек, «более привыкший сочинять сценарии, чем пьесы» («Correspondance littéraire», VI, 65). [↑](#footnote-ref-42)
42. См. статью В. М. Фриче, Общественное значение комедий Гольдони («Голос минувшего», 1913, № 4). [↑](#footnote-ref-43)
43. Сходной трансформации подвергся Панталоне в фьябах Гоцци, где эту роль исполнял тот же Дарбес. Но ведь и Гоцци, по его собственным словам, тоже сочинял «все роли в своих театральных причудах, имея в виду определенных лиц» (C. Gozzi, Memorie inutile, Bori 1910, v. 1, p. 249). [↑](#footnote-ref-44)
44. Успех этой комедии был создан гондольерами, которых Гольдони бесплатно пустил в театр и которые остались в восторге от мастерского изображения их быта. [↑](#footnote-ref-45)
45. Итак, снова внутренняя трансформация, но не самоцельная, как в «La donna di garbo», а служащая обрисовке характеров. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Memorie», p. II, cap. 7. [↑](#footnote-ref-47)
47. Так же поступил в свое время Мольер в полемической комедии «Версальский экспромт», несомненно навеявшей Гольдони идею его «Комического театра». [↑](#footnote-ref-48)
48. «Комический театр», действие I, сцена IV. Все цитаты — по переводу И. и А. Амфитеатровых (Гольдони, Комедии, т. I, изд. «Всемирная литература», стр. 113 – 180). [↑](#footnote-ref-49)
49. «Комический театр», действие II, сцена X. Это комплимент по адресу Сакки. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Memorie», р. II, cap. 17. Разрядка С. С. Мокульского. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Goethes Sämtliche Werke», Jubiläums-Ausgabe, В. XXVI, S. 107. [↑](#footnote-ref-52)
52. «La baruffe chiozzotte» прекрасно переведены на русский язык А. Гвоздевым под названием «Рыбаки (Споры и раздоры в Кьодже)», Московское театральное издательство, 1926. Еще до напечатания перевод этот прошел искус сцены в интересной постановке Вл. Н. Соловьева в «Молодом театре» (Ленинград, октябрь, 1924 г.). [↑](#footnote-ref-53)
53. Верной Ли, Италия. Избранные страницы, вып. 2, «Театр и музыка». Перевод Е. Урениус, под редакцией и с предисловием П. Муратова, М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1915, стр. 171. [↑](#footnote-ref-54)
54. Sismondi, Littératures du Midi d’Europe, tome I, chap. XIX. [↑](#footnote-ref-55)
55. То же выражение употребил из старых русских критиков М. Кублицкий в своей статье «Карл Гоцци, венецианский Аристофан» в сборнике статей «Литературная мозаика», Лейпциг, 1860. [↑](#footnote-ref-56)
56. Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, Госполитиздат, 1950. стр. 16. [↑](#footnote-ref-57)
57. См. статью А. Линина, Островский — переводчик Гоцци. — В книге: А. В. Багрий, Литературный семинарий, Баку, 1926. [↑](#footnote-ref-58)
58. Стенограмма лекции, прочитанной для творческого коллектива музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Печатается впервые. *(Прим. ред.)* [↑](#footnote-ref-59)
59. Статья была написана для «Советского артиста» — газеты Государственного академического Большого театра. На страницах этой газеты 18 февраля 1959 г. была помещена рецензия В. Кригер на балет С. Василенко «Мирандолина». В ответ на рецензию В. Кригер артисты балета Большого театра В. Лечашев и А. Радунский прислали в редакцию «Советского артиста» письмо, в котором выразили несогласие с некоторыми положениями рецензии. Этот спор и побудил редколлегию обратиться к авторитетному мнению С. С. Мокульского, одного из лучших знатоков творчества Гольдони. Данная статья печатается впервые. *(Прим. ред.)* [↑](#footnote-ref-60)
60. Стенограмма публичной лекции, прочитанной С. С. Мокульским в Центральном Доме работников искусств в 1959 г. Печатается впервые. *(Прим. ред.)* [↑](#footnote-ref-61)
61. Вот перечень работ Ригаля по интересующим нас вопросам: 1) «Esquisse d’une histoire des théâtres de Paris de 1548 à 1653» (Paris 1887); 2) «Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siécle» (Paris, Hachette, 1890); 3) «Le théâtre de la Renaissance» и «Le théâtre au XVIIe siècle avant Corneille» (статьи в III и IV томе коллективной «Histoire de la langue et de la littérature française, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville», Paris, Colin, 1896 – 1897); 4) «Le théâtre français avant la période classique» (Paris, Hachette, 1901; большинство цитат в дальнейшем изложении приводится из этой книги, которую мы будем обозначать одним именем автора) и 5) «De Jodelle à Molière» (Paris, Hachette, 1906). [↑](#footnote-ref-62)
62. Возражение вызвало только мнение Ригаля об узколитературном, книжном характере трагедии XVI в. См. по этому вопросу статьи: G. Lanson, Études sur les origines de la tragédie classique en France («Revue d’Histoire littéraire de la France», 1903, pp. 177 – 231, 413 – 436); «L’idée de la tragédie en France avant Jodelle» («R. H. L.», 1904, pp. 541 – 585); J. Haraszti, La littérature dramatique au temps de la Renaissance (автореферат собственной книги, «R. H. L.», 1904, pp. 680 – 686); «La comédie française de la Renaissance et la scéène» («R. H. L.», 1909, pp. 285 – 301). Ригаль отвечал своим оппонентам статьей «La mise en scène dans les tragédies du XVIe siècle» («R. H. L.», 1905, pp. 1 – 40, 203 – 226), перепечатанной в книге «De Jodelle à Molière». [↑](#footnote-ref-63)
63. См. рецензию Лансона на книгу Ригаля в «R. H. L», 1901, pp. 360 – 331. [↑](#footnote-ref-64)
64. G. Bapst, Essai sur l’histoire du théâtre, Paris, Hachette, 1893, p. 144. [↑](#footnote-ref-65)
65. «Memoire de plusieurs decorations qui serve aux pieces contenus en ce present livre, commancé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l’année 1673» (орфография подлинника), Bibliothèque Nationale, Mss. fonds français, № 24 330. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Ancien théâtre français», Bibliothèque Elzévirienne, Paris, Jannet, 1854 – 1857. t. IX, p. 325. Цит. H. С. Lancaster в его издании рукописи Маэло, стр. 14. [↑](#footnote-ref-67)
67. La Mesnardière, La Poétique, Paris, Sommaville, 1640, p. 410. Цит. H. С. Lancaster. [↑](#footnote-ref-68)
68. H. С. Lancaster, op. cit., p. 102. [↑](#footnote-ref-69)
69. Так слово «mitan» встречается во всей рукописи Маэло только один раз, в заметке, относящейся к единственной пьесе Бенсерада (Rigal, Hardy, p. 176). [↑](#footnote-ref-70)
70. Известно, как бедна иконография современного Маэло английского и особенно испанского театра, обладающих бесконечно более ценным драматургическим материалом. [↑](#footnote-ref-71)
71. De Beauchamp, Recherches sur les théâtres de France depuis l’année 1161 jusques’à présent, Paris, Prault père, 1735, tome II, pp. 95, 268, 269. [↑](#footnote-ref-72)
72. G. De Bure, Catalogue des livres de la bibliothèque du feu M. le Duc de la Vallière, 1783, tome I, part II, p. 479. [↑](#footnote-ref-73)
73. A. Royer, Histoire universelle du théâtre, tome II, Paris, Franck, 1869, pp. 138 – 139. [↑](#footnote-ref-74)
74. См. Eug. Despois, Le théâtre français sous Louis XIV, Paris, Hachette, 1874, pp. 130 – 131, 410 – 415; J. Moynet, L’envers du théâtre. Machines et décorations, 2e ed., Paris, Hachtte, 1874, (3e ed., 1888), pp. 14 – 18; Emile Perrin, Etude sur la mise en scène. Préface des «Annales du Théâtre et de. la Musique», 8e année. Paris, Charpentier, 1883, p. XXVII – XXIX; L. Person, Histoire du Venceslas de Rotrou, Paris, Cerf, 1882, pp. 120 – 125; G. Bapst, op. cit., pp. 188 – 191, 391 – 392; Ferd. Lotheissen, Geschichte der französischen Literatur im XVII Jahrhundert, B. II, Wien, Herold, 1877 – 1884, S. 380; Karl Mantzius, History of theatrical Art. Trad. by Louise von Cossel, Vol. II, London, Duckworth, 1903, pp. 339 – 340. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Exposition universelle de 1878». Catalogue du Ministère de l’Instruction publique des Cultes et des Beaux-Arts, Paris 1878, tome II, fasc. 2, pp. 80 – 82. Два из этих макетов были воспроизведены в «Histoire de la langue et de la littérature française», t. IV, pp. 270, 354. [↑](#footnote-ref-76)
76. По его собственному заявлению в «R. H. L.», 1923, р. 230. [↑](#footnote-ref-77)
77. E. Dacier, La mise en scène é Paris au XVIIe siècle: «Mémoire de Laurent Mahelot et Michel Laurent» («Mémoires de la Société de l’Histoire de Paris et de l’Ile de France», t. XXVIII, 1901, pp. 1105 – 162). [↑](#footnote-ref-78)
78. Вот его заглавие: «Mémoire de Mahelot, Laurent et d’autres décorateurs de l’Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVIIe siècle», publié par Henry Carington Lancaster, Parts, Champion, 1921. См. рецензию на это издание G. Lanson — «R. H. L», 1923, pp. 238 – 241. Все цитаты в настоящей работе — по этому изданию, которое для краткости обозначается просто «Mahelot». [↑](#footnote-ref-79)
79. Despois, op. cit., p. 411; Rigal, p. 314. [↑](#footnote-ref-80)
80. Mahelot, pp. 17 – 26. [↑](#footnote-ref-81)
81. Rigal, p. 194. [↑](#footnote-ref-82)
82. Guizot, Corneille et son temps. Etude littéraire. Nouv. éd., Paris, Didier, 1873, p. 366; Cf. Rigal, pp. 108 – 109. [↑](#footnote-ref-83)
83. Rigal, pp. 247 – 248. [↑](#footnote-ref-84)
84. Mahelot, pp. 80 – 81. Цитировано (не совсем точно) Rigal, р. 248. [↑](#footnote-ref-85)
85. Moynet, op. cit., p. 16; Bapst, op. cit., p. 190. [↑](#footnote-ref-86)
86. Rigal, р. 37. См. также: H. Lyonnet, Les «premières», de Corneille, Paris, Delagrave, 1923, p. 117. [↑](#footnote-ref-87)
87. Миниатюра эта воспроизводилась неоднократно в различных книгах по истории театра. Русский читатель найдет ее в «Истории русского театра» под редакцией В. В. Каллаша и Н. Е. Эфрона, т. I, Москва, изд. «Просвещение», 1915 (здесь она воспроизведена в красках) и в «Очерках по истории европейского театра» под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, Пг., «Academia», 1923, стр. 30. [↑](#footnote-ref-88)
88. История Братства изложена в книге: L. Petit de Julleville, Les Mystères, 2 vol., Paris, Hachette, 1880. Более краткое изложение — в его же книге «Les coéediens en France au’ moyen âge», Paris, Cerf, 1885. [↑](#footnote-ref-89)
89. De Beauchamip, op. cit., t. I, p. 91. [↑](#footnote-ref-90)
90. D. С. Stuart, Stage Decoration in France in the middle ages, New York, Columbia University Press, 1910, pp. 191 – 192. Впрочем, Stuart верит, что мистерии Братства ставились в этом помещении на сцене шириной в 12 метров, причем совершенно произвольно устанавливает глубину сцены в 5 – 6 метров. [↑](#footnote-ref-91)
91. Petit de Jullyville, Les mystères, t. I, p. 422; Stuart, Op. cit., pp. 159 – 160. [↑](#footnote-ref-92)
92. Впервые опубликован Des Maiseaux в его издании произведений, Saint-Evremond, 1740, t. I, и перепечатан (в отрывках) Petit de Julleville в его книгах «Les Mystères», t. I, pp. 423 – 425, и «Les comédiens en France au moyen âge», pp. 67 – 69. [↑](#footnote-ref-93)
93. D. С. Stuart (Op. cit., p. 192) высказывает предположение (впрочем, вполне голословное), что размеры здания Фландрского Отеля были сходны с размерами Hôpital de la Trinité. [↑](#footnote-ref-94)
94. Rigal, p. 202. [↑](#footnote-ref-95)
95. Гравюра эта воспроизведена в книгах: A. Gosset, Traité de la construction des théâtres, Paris, Baudry, 1886, pp. 3 – 4, № 1, и M. Hammitzsch, Der moderne Theaterbau, I Teil: Der Höfische Theaterbau, Berlin, Wasmuth, 1906, S. 6, 62 (гравюра воспроизведена дважды). [↑](#footnote-ref-96)
96. J. Fransen (Documents inédits sur l’Hôtel de Bourgogne, «R. H. L.», 1927, p. 341) указывает, что в разысканных им контрактах постоянно фигурирует слово «théastres» (во множественном числе), и сопоставляет упомянутую здесь «маленькую сцену» со «сценой Юпитера», фигурирующей в двух брюссельских контрактах XVII в., помещавшейся в глубине большой сцены и служившей для всякого рода волшебных явлений (apparitions). [↑](#footnote-ref-97)
97. Приведено у Rigal (pp. 42 – 43), который заимствовал эту цитату у братьев Parfaict. Histoire du théâtre français, Paris 1745 – 1749, t. III, p. 238. [↑](#footnote-ref-98)
98. Стихотворение «Le poète crotté», в «Œuvres complètes de Saint-Amant», éd. Livet, Paris, Janet, 1855, t. I, pp. 225 – 227. Цит. Petit de Julleville, Les comédiens, p. 82 и Rigal, p. 122. [↑](#footnote-ref-99)
99. Упоминания о pois pilés сгруппированы у Petit de Julleville, Les comédiens, p. 98. Характерна, например, фраза Малерба в письме к Бальзаку: «Je ne sais quels écrits qui devant les jurées du métier ne passent que pour des pois pilés de Hôtel de Bourgogne». Это написано в 20‑х гг. XVII в. А вот фраза Брангома, относящаяся к XVI в.: «Ils se vantent et piaffent comme roys des pois pillez aux jeux et farces de jadis faites en l’Hostel de Bourgogne à Paris». О соглашении Братства с «Беззаботными ребятами», см. там же, стр. 63, 157 – 158. [↑](#footnote-ref-100)
100. Perrault, Parallèle des anciens et modernes, t. III, Paris, Cognard, 1692, p. 243. Цит. Rigal, p. 243 и Bapst, op. cit., p. 144. [↑](#footnote-ref-101)
101. Гравюра Jenet воспроизведена у Mantzius, цит. соч., стр. 192‑а и в «Histoire de la langue et de la littérature française», t. III, p. 296‑a. Гравюра Jean de Gourmont воспроизведена у Mantzius, стр. 190‑а, у Bapst, стр. 153, в «Histoire de la langue», etc., т. III, p. 264‑a и у Bédier et Hazard, Histoire de la littérature française illustrée, Paris, Larousse, 1925, t. I, p. 188‑a. Остальные две гравюры (Liefrink и Nicolas Le Blon, по Jenet) представляют варианты двух первых. [↑](#footnote-ref-102)
102. Этот важный документ был найден и опубликован Bover в «Mémoires de la Société historique du Cher», serie IV, vol. IV (1888), p. 287 sqq. Цит. Bapst, pp. 177 – 178. [↑](#footnote-ref-103)
103. Ср. прологи к комедиям «La trésorière» Grévin (1558) и «Les corrivaux» Jean de La Taille (1573), цит. Rigal, p. 113. [↑](#footnote-ref-104)
104. Rigal, pp. 118 – 119. [↑](#footnote-ref-105)
105. См. упомянутую статью Haraszti в «R. H. L.», 1904, р. 680 – 686. [↑](#footnote-ref-106)
106. См. W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, II Band. I Teil, Halle, Niemeyer, 1901, pp. 378 – 421, 503 – 505. [↑](#footnote-ref-107)
107. Rigal, Le théâtre de la Renaissance в «Histoire de la langue et de la littérature française», t. III, p. 267 – 268. [↑](#footnote-ref-108)
108. На это указывал уже Bapst (op. cit., p. 147), который опирался на слова De Beauchamp (op. cit., t. II, p. 25). Ссылка эта, однако, мало убедительна, так как Бошан рассказывает о придворном маскараде, организованном Жоделем в Hôtel de Ville в 1558 г. в присутствии короля. В таком спектакле возможно наличие писанных декораций, и недаром Бошан сообщает, что Жодель привлек к этому делу какого-то живописца (peintre). [↑](#footnote-ref-109)
109. Некоторые сведения о репертуаре бродячих актеров приводит Rigal (pp. 132 – 133). Сведения эти взяты им у K. Trautmann, Französische Schauspieler am Bayrischen Hofe («Jahrbuch für Münchener Geschichte», II, 1888, pp. 199 – 207). Много добавлений к этому сделал Lanson, («R. H. L.», 1903, pp. 192 – 231). [↑](#footnote-ref-110)
110. Haraszti, «R. H. L.», 1904, pp. 680 – 686; Lanson «R. H. L.» pp. 192 – 231. [↑](#footnote-ref-111)
111. Creizenach, op. cit., t. III, p. 8. [↑](#footnote-ref-112)
112. Сведения об этих пасторалях сообщает La Vallière в своей «Bibliothéque du Théâtre Français», 1768, t. I, pp. 219 – 222. Он датирует «La chaste bergère» — 1578, a «La Galathée» — 1587. Возможно, что в это время пасторали эти и были исполнены Братством. [↑](#footnote-ref-113)
113. Как сообщает Emile Roy в «R. H. L.», 1924, р. 678. [↑](#footnote-ref-114)
114. Petit de Julleville, Les comédiens, p. 123. [↑](#footnote-ref-115)
115. «Inventaire des titres et papiers de l’Hôtel de Bourgogne». — В книге: Eudore Soulié, Recherches sur Molière et sur sa famille, Paris, Hachette, 1863, p. 152. [↑](#footnote-ref-116)
116. В качестве примера Лансон указывает на трагедию Bertrand d’Orléanais, La tragédie de Priam, roi de Troie, «R. H. L», 1903, p. 222. [↑](#footnote-ref-117)
117. Об этом сообщают братья Parfaict (op. cit., t. III, p. 235). [↑](#footnote-ref-118)
118. Только с 1641 г. «королевские актеры» стали получать ежегодную субсидию в размере 12 000 ливров (Rigl, p. 164). [↑](#footnote-ref-119)
119. Контракты эти недавно разысканы Ж. Франсеном в архивах парижских нотариусов и подробно описаны в упомянутой статье («R. H. L.», 1927, pp. 321 – 355). [↑](#footnote-ref-120)
120. Fransen, op. cit., pp. 347 – 348. [↑](#footnote-ref-121)
121. K. Trautmann, op. cit., pp. 200 – 206; J. Fransen, op. cit., pp. 321 – 322. [↑](#footnote-ref-122)
122. Rigal, pp. 134 – 135. [↑](#footnote-ref-123)
123. О раздорах между Братством и «королевской» группой, а также о роли, какую в этом деле играли актеры герцога Оранского, см. Rigal, pp. 56 – 79, и Fransen, pp. 339 – 351. [↑](#footnote-ref-124)
124. История приездов итальянских актеров ко французскому двору в XVI и в начале XVII в. изложена в превосходной книге A. Baschet, Les comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII, Paris, Plon, 1882. Интересные и свежие данные о переговорах с итальянскими дворами для получения актеров и музыкантов см. также у H. Prunières, L’Opéra italien en France avant Lulli, Paris, Champion, 1913. [↑](#footnote-ref-125)
125. Soulié, op. cit., p. 154; Cf. Rigal, p. 49. [↑](#footnote-ref-126)
126. Такой факт имел, например, место перед приездом в Париж труппы Тристано Мартинелли в 1613 г., для которой, по словам Малерба, «королева сняла Бургундский Отель». См. Baschet, р. 243. [↑](#footnote-ref-127)
127. См. обо всех этих актерах Rigal, pp. 175 – 178, 186 – 188, 330 – 334. [↑](#footnote-ref-128)
128. Укажу, например, на пасторали: «Genièvre» неизвестного автора, представленную во дворце в Фонтенбло 13.11.1564 г.; «Les Ombres» de Nicolas Filleul, представленную в Château de Gaillon 26.IX.1566 г.; «Arimène» de Nicolas de Montreux, представленную в Нантоком дворце 25.11.1596 г., и др. [↑](#footnote-ref-129)
129. Rigal (р. 163), упоминает еще много случаев придворных выступлений актеров Бургундского Отеля (в 1611, 1612, 1613, 1615, 1616, 1618, 1619 гг.). 24.X. 1613 г. Малерб пишет Пейреску: «L’on a renvoyé quérir les comédiens français; le roi ne goûte point les Italiens, les Espagnols ne plaisent à personne» (Rigal, p. 104). [↑](#footnote-ref-130)
130. L. Celler, Les décors, les costumes et la mise-en-scène au XVIIe siècle, Paris 1869. [↑](#footnote-ref-131)
131. Fransen, op. cit., p. 343, 350. [↑](#footnote-ref-132)
132. V. Fournel, Histoire du théâtre de l’Hôtel de Bourgogne (предисловие к первому тому «Les Contemporains de Molière», Paris. Didot, 1863, p. XXIV). См. также Bapst, p. 171. [↑](#footnote-ref-133)
133. L. B. Campbell («Scenes and machines on the english stage during the Renaissance», Cambridge, 1923, p. 198) сообщает, что такая перестройка была, но, к сожалению, не указывает источника, из которого она почерпнула это сведение. [↑](#footnote-ref-134)
134. H. Prunières, Le ballet de cour en France avant Benserade et Lulli, Paris, Laurens, 1913, pp. 36 – 37. [↑](#footnote-ref-135)
135. Краткое изложение книга Серлио см. в статье: А. А. Гвоздев, Возникновение сцены и театрального здания нового времени. — В книге: «Очерки по истории европейского театра», Пг., «Academia», 1923, стр. 109 – 113. [↑](#footnote-ref-136)
136. Например, J. Cousin, Livre de la perspective, 1560; Du Cerceau, Leçons de perspective positive, 1576, и др. [↑](#footnote-ref-137)
137. Подробное описание этого знаменитого спектакля см. Bapst, цит. соч. стр. 200 – 201; Prunières, L’Opéra italien en France, стр. XX – XXII. [↑](#footnote-ref-138)
138. Описание этого спектакля, равно как и эволюции французского придворного балета XVI – XVII вв. см. в статье: А. А. Гвоздев, Оперно-балетные постановки во Франции XVI – XVIII веков. В книге: «Очерки по истории европейского театра», стр. 211 и след. [↑](#footnote-ref-139)
139. Краткое описание сцены — telari см. в упом. статье А. А. Гвоздева в «Очерках по истории европейского театра», стр. 117 – 121, и у M. Hammitzsch’а, цит. соч., стр. 20 – 22, 29 – 31. Трактат N. Sabatini, Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri, Ravenna, 1638 переиздан факсимиле с немецким переводом проф. W. Flemming’а (Weimar, «Gesellschaft der Bibliophilen», 1926). [↑](#footnote-ref-140)
140. См. Prunières, Le ballet de Cour en France, pp. 160 – 161. [↑](#footnote-ref-141)
141. Fransen, p. 349. [↑](#footnote-ref-142)
142. Tallemant des Réaux, Historiettes, éd. Monmerqué et Paris, t. V, pp. 71 – 72; Cf. Rigal, p. 51. [↑](#footnote-ref-143)
143. Brièle, Documents pour servir à l’histoire de l’Hôtel — Dieu de Paris, t. IV, p. 292 (Bibl. Nat., folio, R. 68); Cf. Bapst, p. 184; Rigal, p. 313. [↑](#footnote-ref-144)
144. Гравюры Стефано Делла-Белла к «Мирам» хранятся в Парижской Национальной библиотеке (Cabinet des Estampes, Eb 24a). Они воспроизведены в «Histoire de la langue et de la littérature française», t. IV, p. 358a и во многих других изданиях. [↑](#footnote-ref-145)
145. См. A. Jal, Dictionnaire critique de biographie et d’histoire, 2e éd., Paris, Plont, 1872, p. 291. [↑](#footnote-ref-146)
146. С Жоржем Бюффекеном не следует путать (как это делает, напр. Bapst, pp. 388 – 389, cf. pp. 184, 210) его сына, Дени Бюффекена (1616 – 1666), помогавшего своему отцу в его работе над «Мирам» и впоследствии работавшего в театре Маре, в котором он поставил ряд обстановочных пьес, носивших характерное наименование «tragédies à machines». [↑](#footnote-ref-147)
147. G. Lanson, Esquisse d’une histoire de la tragédie française, New York, Columbia University Press, 1920, p. 37. См. рецензию на эту книгу A. Cahen в «R. H. L.», 1921, pp. 132 – 135. Недавно книга Лансона вышла вторым изданием в Париже (Paris, Champion, 1927). [↑](#footnote-ref-148)
148. G. Lanson, «R. H. L.», 1923, pp. 238 – 241. [↑](#footnote-ref-149)
149. Образцы их декораций и характеристику этого основного типа барочного оформления см. в книге Paul Zucker, Die Theaterdecoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes, Berlin, Kaemmerer, 1925. [↑](#footnote-ref-150)
150. К. Миклашевский («La Commedia dell’arte», ч. 1, изд. Н. И. Бутковской, Пг., 1917, стр. 12) утверждает, что этот термин встречается не ранее XVIII в. Книга Миклашевского вышла полностью на французском языке (Constant Mic, La Commedia dell’arte. Paris, Schiffrin, 1927). Все цитаты и ссылки делаются С. С. Мокульским по этому французскому изданию. Прим. ред. [↑](#footnote-ref-151)
151. Перечень главнейших сборников сценариев с краткой их характеристикой см. у C. Mic, op. cit., pp, 94 – 98. По словам Миклашевского, в данный момент известно более 800 сценариев. [↑](#footnote-ref-152)
152. Аналогичная декорация затребована сценарием «Il capitano» (в сборнике Fl. Scala, 1611), в котором упоминается «сад с одной стороны сцены». См. C. Mic, стр. 204. [↑](#footnote-ref-153)
153. «Scenari inediti della commedia dell’arte». Contributo alia storia del teatro popolare italiano di Adolfo Bartoli, Firenze, Sansoni, 1880. [↑](#footnote-ref-154)
154. Цит. у C. Mic, стр. 204. [↑](#footnote-ref-155)
155. Leone de Sommi. Dialoghi. Рукопись в Туринской Национальной библиотеке. Цит. у C. Mic, стр. 201. [↑](#footnote-ref-156)
156. G. Strozzi, Explication des décorations du théâtre et les argumens de la pièce qui a pour titre «La Folle Supposée»… Paris, 1645. Цит. у Mic, стр. 201. [↑](#footnote-ref-157)
157. Образец такой пасторальной декорации в спектаклях итальянских комедиантов см. в рисунке к пасторали «Маг» из сборника библиотеки Корсини, воспроизведенный у C. Mic, стр. 90. [↑](#footnote-ref-158)
158. Это отметил уже Ланкастер (Mahelot, p. 36). Но только приводимая им в качестве подтверждения ссылка на Сореля (взятая из книги Emile Roy, La vie et les oeuvres de Charles Sorel, Paris, Hachette, 1891, p. 28) кажется мне основанной на недоразумении. Сорель говорит («La Prudence», 1673, p. 152), что актеры Бургундского Отеля заменяли фигурантов (очевидно, в массовых сценах) писанными холстами. Это обыкновение казалось Сорелю неестественным, и он тщетно советовал актерам заменять этих писанных фигурантов рельефными фигурами, сделанными из воска. Как видно, у Сореля вообще не идет речь о писанных и объемных декорациях, и вряд ли можно так расширять понимание этого места, как это делает Ланкастер. [↑](#footnote-ref-159)
159. Цифры в скобках обозначают ссылки на соответствующие страницы издания Ланкастера. [↑](#footnote-ref-160)
160. Этот термин встречается в заметках Маэло 9 раз, в том числе в следующем знаменательном применении: «au milieu du théâtre, dit la perspective» (p. 100). [↑](#footnote-ref-161)
161. Ср., напр., XXVII главу первой части, озаглавленную «Как писать задник» и снабженную чертежом (Sabbatini, op. cit., pp. 44 – 46). [↑](#footnote-ref-162)
162. Это отметил уже L. Person, говорящий: «un théâtre en pastorale, c’était un signal convenu, un décor tout préparé; il n’y avait plus qu’à le prendre dans le magazin» (op. cit., p. 122). [↑](#footnote-ref-163)
163. Ср. разъяснения E. Dacier, op. cit., pp. 132 – 133. [↑](#footnote-ref-164)
164. См.: А. А. Гвоздев, Очерки по истории европейского театра, стр. 225. [↑](#footnote-ref-165)
165. Особо отметим задник к трагедии Теофиля «Pyrame et Thisbé» (71), изображающий дворец, разделенный на две части высящейся перед ним каменной стеной; к этой стене с обеих сторон ведут лестницы, с верхней площадки которых переговариваются через отверстие в стене любовники. [↑](#footnote-ref-166)
166. О пользовании занавесками в средневековом театре см. Gustave Cohen, Histoire de la mise-en-scène dans le théâtre religieux français du moyen âge, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Champion, 1926, pp. 144 – 146. [↑](#footnote-ref-167)
167. Только в одном случае море находится у Маэло посреди сцены, на втором плане. См. заметку к трагикомедии Durval, «Les travaux d’Ulysse» (Mahelot, p. 83). [↑](#footnote-ref-168)
168. Sabbatini, op. cit., pp. 107 – 122. [↑](#footnote-ref-169)
169. E. Roy, Un pamphlet d’Alexandre Hardy: «La berne des deux rimeurs de l’Hôtel de Bourgogne» (1628), «R. H. L.», 1915, pp. 497 – 543. Эта статья вызвала возражения H. C. Lancaster’а («Alexandre Hardy et ses rivaux», «R. H. L.», 1917, pp. 414 – 422) и ответную заметку E. Roy («Réponse», «R. H. L», 1917, pp. 422 – 427). [↑](#footnote-ref-170)
170. На что справедливо указал E. Roy («R. H. L.», 1917, pp. 425 – 426). [↑](#footnote-ref-171)
171. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 346. [↑](#footnote-ref-172)
172. Там же, стр. 6. [↑](#footnote-ref-173)
173. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 259. [↑](#footnote-ref-174)
174. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 168. [↑](#footnote-ref-175)
175. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 172. [↑](#footnote-ref-176)
176. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 431. [↑](#footnote-ref-177)
177. Б. Ф. Поршнев, Народные восстания во Франции перед Фрондой (1623 – 1648), М.‑Л., Изд‑во Академии наук СССР, 1948, стр. 18. [↑](#footnote-ref-178)
178. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 418. [↑](#footnote-ref-179)
179. Этот термин введен самим Мольером, чтобы избежать слова «фарс», которое считалось в его время грубым, непристойным. [↑](#footnote-ref-180)
180. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. [↑](#footnote-ref-181)
181. Перевод Л. А. Пантюховой. [↑](#footnote-ref-182)
182. А. С. Пушкин, Соч., т. X, Изд‑во Академии наук СССР, 1949, стр. 146 и т. VII, стр. 67. [↑](#footnote-ref-183)
183. В. Г. Белинский, Соч., т. 1, М., Гослитиздат, 1948, стр. 487. [↑](#footnote-ref-184)
184. «Белинский о драме и театре». Избранные статьи и высказывания, М.‑Л., «Искусство», 1948, стр. 224. [↑](#footnote-ref-185)
185. В. Г. Белинский, Соч., т. 1, стр. 487. [↑](#footnote-ref-186)
186. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, изд. 8, М.‑Л., 1948, стр. 145. [↑](#footnote-ref-187)
187. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 607. [↑](#footnote-ref-188)
188. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 607. [↑](#footnote-ref-189)
189. А. С. Пушкин, Соч., т. VII, Изд‑во Академии наук СССР, 1947, стр. 516. [↑](#footnote-ref-190)
190. А. С. Грибоедов, Соч., т. III, Изд‑во Академии наук, 1917, стр. 168. [↑](#footnote-ref-191)
191. В. Г. Белинский, Соч., т. 1, стр. 487. [↑](#footnote-ref-192)
192. Перевод С. С. Нестеровой. [↑](#footnote-ref-193)
193. И. П. Эккерман, Разговоры с Гете. Перевод Е. Т. Рудневой, М.‑Л., «Academia», 1934, стр. 292. [↑](#footnote-ref-194)
194. В. Топорков, К. С. Станиславский на репетиции. Воспоминания, М.‑Л., 1949, стр. 182. [↑](#footnote-ref-195)
195. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, М.‑Л., изд. АН СССР, 1949, стр. 313. [↑](#footnote-ref-196)
196. А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 231. [↑](#footnote-ref-197)
197. «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. 2, «Искусство», 1955, стр. 188. [↑](#footnote-ref-198)
198. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 16, 17. [↑](#footnote-ref-199)
199. В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 472, 473. [↑](#footnote-ref-200)
200. Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Гослитиздат, 1948, стр. 174. [↑](#footnote-ref-201)
201. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 418. [↑](#footnote-ref-202)
202. А. И. Герцен, Собр. соч., т. II, стр. 231 – 232. Написание «Херубим» вместо «Керубино» принадлежит Герцену *(Ред.)*. [↑](#footnote-ref-203)
203. Печатается по рукописи. Статья была напечатана с сокращениями в «Литературной газете» (1954, № 47) под названием «“Сид” Корнеля на сцене». [↑](#footnote-ref-204)
204. Стенограмма лекции, прочитанной в Центральном Доме работников искусств. [↑](#footnote-ref-205)
205. В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 472. [↑](#footnote-ref-206)
206. Там же, стр. 473. [↑](#footnote-ref-207)
207. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 16. [↑](#footnote-ref-208)
208. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 22, стр. 309. [↑](#footnote-ref-209)
209. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 22, стр. 309. [↑](#footnote-ref-210)
210. Там же, стр. 310. [↑](#footnote-ref-211)
211. Из данной работы печатается с некоторыми сокращениями первая глава. [↑](#footnote-ref-212)
212. «Театр и искусство», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-213)
213. Там же. [↑](#footnote-ref-214)
214. «Театр и искусство», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Театр и искусство», 1917, № 4. [↑](#footnote-ref-216)
216. А. Таиров, Прокламации художника, М., 1917, стр. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-217)
217. «Театр и искусство», 1917, № 12. [↑](#footnote-ref-218)
218. «Театр и искусство», 1917, № 10 – 11. [↑](#footnote-ref-219)
219. «Русская воля», 1917, № 18. [↑](#footnote-ref-220)
220. В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 55. [↑](#footnote-ref-221)
221. «Театр и искусство», 1917, № 10 – 11. [↑](#footnote-ref-222)
222. «Театр и искусство», 1917, № 16. [↑](#footnote-ref-223)
223. «Обозрение театров», 27 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-224)
224. Там же, 18 октября 1917 г. [↑](#footnote-ref-225)
225. Там же, 17 ноября 1917 г. [↑](#footnote-ref-226)
226. «Обозрение театров», 22 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-227)
227. Н. А. Лебедев, Из записной книжки актера. — «Записки Передвижного и общедоступного театра», 1917, № 7/8. [↑](#footnote-ref-228)
228. «Театр и искусство», 1917, № 37, 38, 39. [↑](#footnote-ref-229)
229. Там же, № 28 – 29. [↑](#footnote-ref-230)
230. «Театр и искусство», 1917, № 31. [↑](#footnote-ref-231)
231. «Театр и искусство», 1917, № 47. [↑](#footnote-ref-232)
232. «Театр и искусство», 1917, № 25. [↑](#footnote-ref-233)
233. «Обозрение театров», 11 апреля 1917 г. [↑](#footnote-ref-234)
234. «Обозрение театров», 9 – 10 апреля 1917 г. [↑](#footnote-ref-235)
235. «Обозрение театров», 11 апреля 1917 г. [↑](#footnote-ref-236)
236. Там же. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Речь», 15 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-238)
238. А. Таиров, Прокламация художника, стр. 16. [↑](#footnote-ref-239)
239. «Обозрение театров», 15 – 16 октября 1917 г. [↑](#footnote-ref-240)
240. «Театр и искусство», 1917, № 41. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Речь», 29 июля 1917 г. [↑](#footnote-ref-242)
242. «Обозрение театров», 7 июля 1917 г. [↑](#footnote-ref-243)
243. Из данной работы печатаются с небольшими сокращениями несколько разделов. [↑](#footnote-ref-244)
244. В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 262. [↑](#footnote-ref-245)
245. В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 51, 52. [↑](#footnote-ref-246)
246. Сб. «Дела и дни. Большого Драматического театра», 1919, № 1, стр. 61 – 62. [↑](#footnote-ref-247)
247. Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919, № 1, стр. 57. [↑](#footnote-ref-248)
248. А. Пиотровский, Николай Федорович Монахов. — Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1926, № 2, стр. 12. [↑](#footnote-ref-249)
249. К. Тверской, Обзор репертуара за 14 лет. — В сб. «Государственный Большой Драматический театр», Л., 1932, стр. 21. [↑](#footnote-ref-250)
250. М. Горький, Трудный вопрос. — Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919, № 1, стр. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-251)
251. А. Блок, Большой Драматический театр в будущем сезоне, Собр. соч., т. IX, стр. 242. [↑](#footnote-ref-252)
252. А. Блок, Речь на юбилее Большого Драматического театра, Там же, стр. 296. [↑](#footnote-ref-253)
253. Евгений Кузнецов, С днем рожденья. — «Рабочий и театр», 1934, № 7. [↑](#footnote-ref-254)
254. А. Гвоздев, Театр художника-живописца. — «Жизнь искусства», 1924, № 19. [↑](#footnote-ref-255)
255. Г. Ромм, Из жизни театра. — Сб. «Дела и дни Большого Драматическою театра», 1919, № 1, стр. 48. [↑](#footnote-ref-256)
256. А. Блок, О романтизме, Собр. соч., т. IX, стр. 256 – 271. [↑](#footnote-ref-257)
257. А. Луначарский, Правильный путь. — «Театр и революция», М., 1924, стр. 95. [↑](#footnote-ref-258)
258. А. Блок, Речь актерам, Собр. соч., т. IX, стр. 249. [↑](#footnote-ref-259)
259. Там же, стр. 251. [↑](#footnote-ref-260)
260. См. рецензию Г. Ромма в «Жизни искусства» от 25 апреля 1919 г. [↑](#footnote-ref-261)
261. Так полагают, с достаточным основанием, А. Гвоздев и А. Пиотровский, авторы статьи «Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма» в книге «История советского театра», издаваемой ГАИСом, т. 1, Л., 1933, стр. 185 – 186. [↑](#footnote-ref-262)
262. См. рецензию М. Кузмина в «Жизни искусства» от 24 июня 1914 г. [↑](#footnote-ref-263)
263. Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919, № 1, стр. 42. [↑](#footnote-ref-264)
264. А. Блок, О романтизме, Собр. соч., т. IX, стр. 264. [↑](#footnote-ref-265)
265. А. Блок, Тайный смысл трагедий «Отелло», Собр. соч., т. IX, стр. 272 – 279. [↑](#footnote-ref-266)
266. Е. И. Замятин, Из воспоминаний об А. Блоке. — «Русский современник», 1924, № 3. Цит. в монтаже О. Немировской и Ц. Вольпе «Судьба Блока», Л., 1930, стр. 233. [↑](#footnote-ref-267)
267. А. Блок, «Король Лир» Шекспира, речь к актерам, Собр. соч., т. IX, стр. 307 – 317. [↑](#footnote-ref-268)
268. А. В. Луначарский, Первый спектакль Большого Драматического театра. — «Петроградская правда», 1 марта 1919 г. Перепечатано в сборнике «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919, № 1, стр. 26 – 34. [↑](#footnote-ref-269)
269. А. Луначарский, Правильный путь. — «Театр и революция», М., 1924, стр. 26, 32. [↑](#footnote-ref-270)
270. Е. Кузнецов, «Жизнь искусства», 5 октября 1920 г., № 574. [↑](#footnote-ref-271)
271. К. Державин. Эпохи Александринской сцены, Л., 1932, стр. 172. [↑](#footnote-ref-272)
272. А. Блок, Дневник, 1917 – 1921, под ред. П. Н. Медведева, Л., 1928, стр. 192. [↑](#footnote-ref-273)
273. М. Кузмин, «Жизнь искусства», 18 февраля 1919 г., № 80. [↑](#footnote-ref-274)
274. А. Блок, Речь для чтения красноармейцам перед представлением «Дон Карлоса», Собр. соч., т. IX, стр. 286. [↑](#footnote-ref-275)
275. М. Кузмин, Монахов — Филипп. — Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1926, № 2, стр. 23. [↑](#footnote-ref-276)
276. А. Лаврентьев, Перед «Дон Карлосом». — Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1926, № 2, стр. 63. [↑](#footnote-ref-277)
277. М. Кузмин, Монахов — Филипп. — Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1926, № 2, стр. 23. [↑](#footnote-ref-278)
278. А. Р. Кугель, Н. Монахов, жизнь и творчество, изд. «Кино-печать», М.‑Л., 1927, стр. 32. [↑](#footnote-ref-279)
279. А. Луначарский, Правильный путь. — «Театр и революция», М., 1924, стр. 32. [↑](#footnote-ref-280)
280. Там же, стр. 31. [↑](#footnote-ref-281)
281. М. Кузмин, Монахов — Филипп. — Сб. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1926, № 2, стр. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-282)
282. «Театрально-декорационное искусство в СССР, 1917 – 1927». Каталог выставки в залах Академии художеств, Л., 1927, стр. 281. [↑](#footnote-ref-283)
283. П. Сторицын, Исполнение «Отелло». — «Жизнь искусства», 12 февраля 1920 г., № 369. [↑](#footnote-ref-284)
284. Е. Кузнецов, Центр тяжести. — «Жизнь искусства», 25 – 26 сентября 1920 г. № 566 – 567. [↑](#footnote-ref-285)
285. «Театрально-декорационное искусство в СССР», стр. 284. [↑](#footnote-ref-286)
286. Интервью с А. Н. Бенуа в «Жизни искусства», 25 марта 1920 г., № 408. [↑](#footnote-ref-287)
287. См.: «Отзывы Москвича». — «Зрелища», 8 мая 1923 г. и статью П. Маркова — «Театр и музыка», 22 мая 1923 г. [↑](#footnote-ref-288)
288. М. Кузмин, «Царевич Алексей». — «Жизнь искусства», 30 марта 1920 г., № 413. Разрядка С. С. Мокульского. [↑](#footnote-ref-289)
289. Виктор Окс, Нечаянная радость. — «Вестник театра и искусства», 17 – 20 февраля 1922 г., № 14. [↑](#footnote-ref-290)
290. Виктор Окс, Нечаянная радость. — «Вестник театра и искусства», 17 – 20 февраля 1922 г., № 14. [↑](#footnote-ref-291)
291. С. Ломов, «Жизнь искусства», 10 февраля 1922 г. [↑](#footnote-ref-292)
292. «Речь», 1914, № 60, стр. 3. [↑](#footnote-ref-293)
293. См. «Любовь к трем Апельсинам», журнал доктора Дапертутто, 1914, кн. 4 – 5, стр. 86 – 88. [↑](#footnote-ref-294)
294. «Северные записки», 1915, кн. 10, стр. 124 – 131. [↑](#footnote-ref-295)
295. Перепечатано в сборнике статей А. А. Гвоздева «Из истории театра и драмы», «Academia», Пг., 1923, стр. 25 – 52. [↑](#footnote-ref-296)
296. «Северные записки», 1916, кн. 4 – 5. Статья эта тоже перепечатана в сборнике «Из истории театра и драмы», стр. 53 – 59. [↑](#footnote-ref-297)
297. «Современная иллюстрация», 1916, кн. 3, стр. 19 – 21. [↑](#footnote-ref-298)
298. Впоследствии та же комедия Гольдони была переведена на русский язык А. К. Дживелеговым под названием «Кьоджинские перепалки» (М., «Искусство», 1939). [↑](#footnote-ref-299)
299. Ныне — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. [↑](#footnote-ref-300)
300. «Очерки по истории европейского театра. Античность, средние века и Возрождение». Под редакцией А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, «Academia», Пг., 1923, стр. 205 – 236. [↑](#footnote-ref-301)
301. Там же, стр. 105 – 244. [↑](#footnote-ref-302)
302. Эта концепция была развернута А. А. Гвоздевым в статье «О смене театральных систем», напечатанной во временнике отдела истории и теории театра ГИИИ «О театре», вып. 1, «Academia», Л., 1926, стр. 7 – 36. [↑](#footnote-ref-303)
303. «Массовые празднества». Сборник Комитета социологического изучения искусства ГИИИ, «Academia», Л., 1926, стр. 7. [↑](#footnote-ref-304)
304. Там же. [↑](#footnote-ref-305)
305. «О театре», вып. 1. стр. 9. [↑](#footnote-ref-306)
306. «Очерки по истории европейского театра», стр. 368. [↑](#footnote-ref-307)
307. См., например, книгу А. А. Гвоздева «Художник в театре», М.‑Л., Изогиз, 1931. [↑](#footnote-ref-308)
308. А. А. Гвоздев, Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Очерки. Л.‑М., «Искусство», 1939. Одновременно с этой книгой вышла в свет в качестве дополнения к ней «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков». Под редакцией А. А. Гвоздева, М.‑Л., «Искусство», 1939. [↑](#footnote-ref-309)
309. Труффальдино — «мошенник, плут» — разновидность популярной в Италии маски Арлекина. [↑](#footnote-ref-310)
310. — декораторы *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-311)
311. — костюмеры *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-312)
312. — преимущественно *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-313)
313. Юлий Патуйе, Мольер в России. Перевод с французского К. Панфиловой, под редакцией Г. Л. Лозинского, Берлин, «Петрополис», 1924, стр. 8. [↑](#footnote-ref-314)
314. Печатается впервые. [↑](#footnote-ref-315)
315. М. Горький, Собр. соч., т. 28, М., Гослитиздат, 1954, стр. 118. [↑](#footnote-ref-316)
316. Т. Л. Щепкина-Куперник, Театр в моей жизни, М., 1948, стр. 126. [↑](#footnote-ref-317)
317. Т. Л. Щепкина-Куперник, Театр в моей жизни, стр. 389. [↑](#footnote-ref-318)
318. Сб. «Шекспир», Л.‑М., 1939, стр. 177. [↑](#footnote-ref-319)
319. Там же, стр. 178 – 179. [↑](#footnote-ref-320)
320. Там же, стр. 180. [↑](#footnote-ref-321)
321. Т. Щепкина-Куперник, О переводах Шекспира. — «Искусство и жизнь», 1940, № 3, стр. 11. [↑](#footnote-ref-322)
322. Статья была напечатана на грузинском языке. На русском языке печатается впервые. [↑](#footnote-ref-323)
323. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 737. [↑](#footnote-ref-324)
324. В. Комиссаржевский, Актер в трагедии. — «Вечерняя Москва», 31 марта 1958 г., № 76. [↑](#footnote-ref-325)
325. Стенограмма доклада, прочитанного на научной сессии по вопросам театроведения. Сессия проходила в апреле 1958 года в Москве. [↑](#footnote-ref-326)