Гвоздев А. А. **Из истории театра и драмы**. Пг.: Academia, 1923. 103 с.

Предисловие 3 [Читать](#_Toc282856810)

Германская наука о театре. (К методологии истории театра)
*Историко-театральные исследования до 1914 г. Методы новой школы проф Макса Германа. Реконструкция спектакля. Восстановление актерской игры. Сцена Ганса Закса. Изобразительное искусство, как источник историко-театрального знания. Сценический анализ гравюры. Ходовецкий и сцена. Реконструкция премьеры «Гамлета» 1778 года. История театра, как наука* 5 [Читать](#_Toc282856809)

Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа
(Этюд к истории сказочного театра)
*Ярмарочные театры во Франции 18 века. Возникновение и приемы инсценировки французской комической оперы. «Турандот» на сцене Лесажа. Сказка на венецианской сцене. Карло Гоцци и приемы инсценирования сказочных сюжетов. Маски итало-французской импровизованной комедии. Лесаж — вдохновитель К. Гоцци* 25 [Читать](#_Toc282856815)

Трагедия героической борьбы 53 [Читать](#_Toc282856819)

1. Сервантес и трагедия героизма 53 [Читать](#_Toc282856819)

2. «Битва в Тевтобургском лесу» Генриха Клейста 59 [Читать](#_Toc282856821)

3. «Конрад Валленрод» А. Мицкевича 65 [Читать](#_Toc282856822)

От акробатизма к трагическому искусству
(Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера) 67 [Читать](#_Toc282856823)

1. Сценическое искусство в Германии около 1750 г. 67 [Читать](#_Toc282856824)

2. Годы странствия (1744 – 1771) 72 [Читать](#_Toc282856825)

3. Во главе Гамбургского театра 80 [Читать](#_Toc282856826)

Комедия Шекспира на сцене Запада
*Постановка английских режиссеров (Б. Три, Бенсон).
Истолкование немецких режиссеров (М. Рейнхарт)* 85 [Читать](#_Toc282856827)

Драматическая поэзия Молодой Германии 89 [Читать](#_Toc282856829)

1. Экспрессионизм в немецкой драме 89 [Читать](#_Toc282856830)

2. «Человек из зеркала» Ф. Верфеля 96 [Читать](#_Toc282856831)

3. «Газ» Георга Кайзера 99 [Читать](#_Toc282856832)

{1} *Посвящается моей матери*

{3} В настоящий сборник включены статьи, возникшие частью из научных докладов, читанных в заседаниях Росс. Института Истории Искусств, частью в связи с журнальной работой в периодических изданиях. Большинство статей появлялось в печати при крайне неблагоприятных для книжного дела условиях последних лет и поэтому не достигло читателя, интересующегося историей театра и драмы. Между тем, некоторые статьи, в частности, этюды к методологии науки о театре и к истории сказочного театра — затрагивающие вопросы, совершенно не освещенные в русской научной литературе, могли бы оказаться полезными для более широкого круга читателей, что и оправдало бы появление данного сборника.

*А. Г*.

# **{5}** Германская наука о театре(К методологии истории театра)

## I

Существует ли научная история театра, возможна ли она вообще, каковы ее методы и приемы, задания и границы? Или же рано еще говорить об истории и стремиться к начертанию основных контуров эволюции театра? Быть может, необходимо прежде создать особую «Науку о театре», которая осветила бы изучаемый материал, определила его формы и указала, что именно подлежит изучению. Ведь театр, — по выражению Гете, — «есть праздник всех искусств», своеобразное средоточие многогранной художественной жизни человечества, созидаемое при помощи ритмического, изобразительного и словесного искусств. Что же подлежит ведению историка театра, как отграничить его область от соприкосновения и смешения с тем, что надлежит ведать историку музыки, литературы или изобразительных искусств?

Эти вопросы не поднимались и не обсуждались в русской научной критике. Не проявив никакой воли к методу, историография русского театра устремилась по линии наименьшего сопротивления и, с легким сердцем подменив историю театра — историей драмы, занялась изучением драматической литературы… Труды Варнеке и Морозова, пока что единственные пособия общего характера, могут служить наглядным примером привычного уравнения «театр есть драма». Доброе намерение поближе подойти к изучению театра как такового намечается в коллективной «Истории Русского Театра», под редакцией В. Каллаша и Н. Эфроса. Но и здесь царит вольный дух научного дилетантства и сведения, собранные о постановках и актерской игре прошлых веков, даны в сыром виде, не будучи подвергнуты строго методической обработке. Ни для кого не тайна, что наши монографии об актерах являются сборниками анекдотических «закулисных» рассказов или же, в лучшем случае, собраниями чисто биографических данных, ценных как историко-культурный материал, но бессильных вскрыть облик сценического искусства прошлого. Много полезного собрано трудолюбием В. Гернгроса-Всеволодского, но и его труды носят характер подготовительных работ, впервые вскрывающих огромный архивный материал, научное освещение которого станет возможным лишь тогда, когда появятся точные методы науки о театре.

{6} Не иначе обстоит дело и в университетском преподавании. Различные курсы, читаемые в высшей шкоде по истории того или иного «театра», обычно сводятся к изложению истории драматической литературы. И здесь театр отождествляется с драмой. Такое положение университетской науки существенным образом отражается на всей постановке театральных интересов в культурной жизни страны, и отсутствие специального историко-театрального образования ощутимо повсюду: в театральных музеях и библиотеках, в журнальных и газетных редакциях, в различных студиях и драматических школах. Это вполне естественно: пока наука не выработала своего собственного метода, не овладела руководящими принципами работы — она бесплодна и бессильна давать какие-либо практические результаты.

Быть может нам возразят, что корень зла — не в случайной инертности русских историков театра, а что по существу научная разработка театрального прошлого затруднена особенностями самого объекта исследования. Голос актера, раз прозвучав со сцены — бесследно исчезает; его жесты и мимика, не найдя своего вещественного отпечатка, пропадают для потомства; костюмы и декорации разрушаются, и весь спектакль, вся *сценическая картина* распыляется, так как ее нельзя поместить в музей, подобно картинам живописца-художника, и сделать предметом анализа и изучения многих поколений исследователей. Какая же может быть наука о театре, и как можно говорить о воле к методу, когда нет материала, нет объекта научного внимания?

Для того, чтобы ответить на затронутые вопросы, попытаемся заглянуть в научную лабораторию Германии — страны с более твердой и длительной научной жизнью, давно уже работающей в области истории театра. Ряд новых немецких работ, вышедших за последнее десятилетие, позволяет учесть, куда направляется в настоящее время научное рвение немецких историков театра и каково их методологическое credo.

## II

После того, как Р. Пруц положил начало историческому изучению немецкого театра в цикле лекций, читанных в 1845 году в Берлине и Штеттине[[1]](#footnote-2), а Эдуард Девриент дал в 1843 г. первый очерк эволюции немецкого сценического искусства в классическом труде, до сих пор сохраняющем свою неотъемлемую ценность[[2]](#footnote-3), — исследовательская деятельность концентрируется вокруг Бертольда Лицмана (автора капитального труда о родоначальнике немецкого театра Фр. Шредере[[3]](#footnote-4) в издаваемых им «Историко-театральных исследованиях»[[4]](#footnote-5), где с 1891 по 1918 год опубликовано 30 различных монографий). С учреждением в {7} 1902 году «Общества Истории Театра» в Берлине возникает новая серия работ, издаваемых под общим заглавием «Записки Немецкого Театрального Общества»[[5]](#footnote-6) исключительно для членов Общества. За сравнительно короткий промежуток времени (к 1914 г.), энергии инициаторов «Общества Истории Театра» удается выпустить в свет 20 прекрасно изданных трудов, положить начало систематической библиографии новейших работ по истории немецкого театра[[6]](#footnote-7), и организовать обширную «Театральную Выставку» в Берлине в 1910 году[[7]](#footnote-8), во многом дополнившую материалы по немецкому театру, в свое время (в 1892 г.) представленные на международной выставке «Музыки и Театра» в Вене. В названных двух издательских сериях отражается научная деятельность немецких историков театра за последние двадцать пять лет, если не считать специальных статей и заметок, помещаемых регулярно в «Ежегодниках», посвященных изучению Гете и Шекспира и некоторых других работ, о которых речь впереди. Огромный труд, выполненный с обычной для немцев тщательностью и точностью, свидетельствует о глубоком интересе к прошлым судьбам родного театра, о большом терпении и трудолюбии его выполнителей, об умении обращаться с историческими материалами, кропотливо собранными по различным провинциальным архивам и библиотекам. Здесь мы найдем ряд очерков, посвященных жизни отдельных театров 18‑го века, как-то придворного театра в Гота, Гетевского театра в Веймаре, Гамбургского Национального театра и др.[[8]](#footnote-9) Восстанавливается репертуар, имена актеров, режиссеров, хронология и статистика отдельных постановок, так что фактическая сторона театральной жизни ясно проходит пред читателем; освещается деятельность иностранных актеров в Германии 16 – 17 веков, главным образом английских и голландских комедиантов, впервые перенесших в Германию пьесы английского театра эпохи Шекспира[[9]](#footnote-10); обрисовывается многострадальная судьба кочующих актерских трупп[[10]](#footnote-11), сыгравших такую важную роль в развитии национального сценического искусства; выясняется их внутренняя организация[[11]](#footnote-12), и общий рост их духовного развития[[12]](#footnote-13). Характерны работы, посвященные «сценической истории» того или иного крупного драматического произведения, ставящие себе целью проследить эволюцию, переживаемую на сцене такими произведениями, как «Гец фон Берлихинген» (Гете), «Разбойники» Шиллера или же «Гамлет» Шекспира, в зависимости от видоизменяющихся приемов их инсценировки, актерской игры и восприимчивости зрителей[[13]](#footnote-14).

{8} Если «Историко-театральные исследования» Лицмана обогатили научную литературу рядом исторических монографий, составленных на основе прочной филологической критичности, то «Запискам Общества Истории Театра» мы обязаны знакомством с целым рядом новых материалов: с впервые опубликованными письмами Ифланда, с дневниками Костенобля, с перепиской Софии Шредер, Генриетты Зонтаг и других деятелей немецкой сцены XIX века. Здесь же мы находим первые опыты собирания и опубликования иконографического материала по истории театра, его систематизации и классификации. Девятый выпуск «Записок» дает иллюстрированную галерею немецких актеров XVIII и XIX веков, сопровождая их краткими точными биографиями, а XVIII том воспроизводит музейный материал театральной выставки в Берлине 1910 г. Обширная библиография и перепечатка ставших книжной редкостью старинных трудов дополняют облик высоко культурного общества и побуждают с живейшим интересом ожидать его дальнейших публикаций.

Но как ни странно, среди этих многочисленных монографий нет ни одной яркой, действительно высокоталантливой работы, которая смело и решительно отыскивала бы новые пути в сложных вопросах истории театра и предлагала бы специфически театральные методы изучения. В перечисленных трудах многое является весьма ценным и поучительным, в особенности для русской историографии театра. Чувствуется твердая научность интереса к театру; ясно ощущается наличие каких-то самодовлеющих и неоспоримых источников научного умения и рвения, скрытых где-то глубоко в немецкой академической жизни, благодаря чему становится возможной непрерывная преемственность университетской работы над вопросами театра и его истории. Этой научно-театральной атмосферы и среды у нас, к сожалению, еще нет — что и сказывается в отсутствии научных журналов, обществ и периодических изданий, объединенных историко-театральными заданиями. Нельзя не пожалеть, далее, что у нас не нашлось умения и охоты проделать аналогичную немецким трудам работу над изучением «сценической истории» наших классических драм, и проследить судьбу, хотя бы «Ревизора» или «Горе от ума», как она складывалась в зависимости от эволюции актеров, сцены и зрителей, с тем, чтобы уловить их истинную жизнь и действенную силу. Таковые задачи еще ждут своего осуществления, и немецкие труды могут служить хорошим образцом и примером точного и аккуратного выполнения.

Однако — мы не найдем в них, как уже сказано, истинно творческого гения, не найдем того, что является движущим фактором каждой науки — в данном случае специального историко-театрального метода. Если мы проверим вышеназванные монографии с точки зрения методологической, то увидим без труда, что они не соответствуют еще науке о театре, в частности, науке исторической.

Для характеристики методологической ценности разнородных историко-театральных исследований, появившихся в Германии до 1914 года, позволю себе привести авторитетное суждение профессора Берлинского университета Макса Германа, которому, как мне придется показать в {9} дальнейшем, принадлежит честь и заслуга первого опыта обоснования подлинной научности историко-театральных изысканий в труде, озаглавленном «Исследования по истории немецкого театра средневековья и возрождения»[[14]](#footnote-15). Учитывая научное наследие, доставшееся ему от предшественников, и обозревая довольно обширную литературу, накопившуюся по истории немецкого театра, Макс Герман вынужден констатировать, во-первых, что основное заблуждение — смешение истории театра с историей драмы — все еще не изжито, а во-вторых, что и чисто театральные исследования лишены прочной методической основы.

«Мы хотим (и наше желание вполне обосновано) — владеть историко-театральной наукой, но мы еще вовсе не владеем ею. Да мы не умеем даже, как следует, очертить границы будущей науки о театре. Тот факт, что на торжественных историко-театральных заседаниях читаются доклады о поэтическом значении драм Шиллера или о дневниках крупного австрийского драматурга, — является ясным симптомом, показывающим, что даже присяжные историки театра все еще допускают смешение истории драматической поэзии с историей сцены и ее устройства (des Bühnenwesens).

Но в истории театра нам нет дела до драмы, как поэтического творения: мы касаемся ее лишь постольку, поскольку драматург считается с сценическими условиями, т. е. поскольку драма дает нам непреднамеренный отпечаток сценических условий прошлого. Кроме того, мы рассматриваем драму, как часть репертуара и как объект работы художников сцены, стремящихся приспособить ее к видоизменяющимся сценическим условиям.

Но специфическая поэтичность драмы не входит в наш кругозор. Бойкая сценическая пьеса (das Theaterstück), театральная в узком смысле слова — иногда важнее для нашей точки зрения, чем величайшее драматическое произведение мировой литературы…

Но и там, где историко-театральное исследование, выключив драматические элементы, стремится к достижениям, действительно ему присущим, оно находится еще в *преднаучном* состоянии; вовсе не случайность, что в этой области научный работник столь спокойно объединяется с любителем: потому что здесь величайшие эрудиты не вышли за пределы дилетантизма. И если нам, в ответ на это объяснение, укажут на знаменитую биографию актера[[15]](#footnote-16), как на превосходный и вполне научный труд, то необходимо особо подчеркнуть: таковые эпитеты он заслуживает линь в биографическом и культурно-историческом отношении, по существу же своего задания он оказывается совершенно несостоятельным: никто не в состоянии представить себе, хотя бы частично, ясную картину *искусства* его героя. Именно здесь скрыт решающий {10} момент. Мы довольствовались обычно соединением и скреплением счастливо вскрытого материала: актовых записей, суждений критиков, картин — и называли это историей театра…

Но история театра — если она хочет стать наукой, должна обрести свой особый метод»[[16]](#footnote-17).

Только что приведенное нами суждение М. Германа является глубоко знаменательным. Оно строго, но справедливо подводит итог немецким историко-театральным исследованиям и в сущности аннулирует их истинно-научный характер. Это не наука, а только преддверие ее. Пред нами — или дилетантизм любителей или коллекционерство, или же, что опаснее всего, смешение разновидных заданий в виде замены истории театра историей драмы. Эта резюмирующая формула применяется автором ее только по отношению к Германии; в действительности ее значение шире, так как она вполне применима и к историко-театральным работам других стран, в частности к России. Разве история западного театра Е. Манциуса (5‑томный труд, являющийся до сих пор единственным пособием общего характера) не есть наглядный пример ученого дилетантства и полной методической беспринципности? Впрочем, воздержимся от обобщений, не имея возможности доказать их в пределах настоящей статьи. Нам важно было только отметить, что объем высказанных выше суждений весьма и весьма широк.

## III

«Исследования по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения» Макса Германа представляют собой капитальный труд, на осуществление которого автором было затрачено 14 лет. Начатая в 1901 г., работа была почти закончена в 1909 году, но опубликование ее затянулось до 1914 года, когда она была издана при содействии интендатуры королевских театров в Берлине, использовавшей для этой цели средства, ассигнованные б. германским императором на печатание труда по истории немецкого театра.

Это труд целой жизни ученого, до того известного своими работами из области немецкого гуманизма. «Исследования» распадаются на две самостоятельные части: одна из них посвящена театру Нюрнбергских мастеров пения (мейстерзингеров), преимущественно Гансу Заксу, другая — критическому анализу иллюстраций к драмам XV – XVI веков. Каждая из этих частей являет собой крупнейший вклад в науку, имеет огромное методическое значение и требует поэтому особого рассмотрения.

Каковы же основные положения, яз которых исходит исследование? Первым долгом Макс Герман решительно отграничивает и отмежевывает историю театра от истории драмы. Сцена и ее устройство, актерская игра, режиссура, зрители — все эти элементы, созидающие театр, являются «факторами живущего по своим собственным законам *самостоятельного искусства* социального характера». В новейшее время это искусство считается, правда, с выпавшей на его долю {11} задачей воплощать творения *другого* искусства — именно драматической поэзии, но изначала оно было совершенно свободным, и вплоть до наших дней оно отстаивает свою независимость и самостоятельность.

Отдельный творческий акт этого искусства — это спектакль, цельное, в самом себе завершенное, театральное представление. Совокупность этих творческих актов, т. е. театральных представлений, и является материалом, подлежащим исследованию историка театра. Но представления прошлых времен не сохраняются, подобно картинам или литературным произведениям. Поэтому необходимо, прежде чем писать их историю, *реконструировать* отдельный спектакль прошлой эпохи во всей его полноте. Нужно точно знать то, историю чего собираешься начертить, а это осуществимо только через *реконструкцию* отдельного сценического произведения, чрез восстановление и оживление всех его частей: сцены, актеров и зрителей, причем желанной и искомой целью будет наибольшая наглядность и образность реконструируемого спектакля. Только после таковой реставрации отдельных памятников театрального искусства, возможно установление между ними исторической связи и последовательности. Сперва реконструкция, затем уже история.

Для исполнения намеченной задачи исследователь вынужден выработать особые приемы: «если история театра хочет стать наукой, то она должна найти свой особый метод». Но Макс Герман отказывается от дальнейшего теоретизирования по вопросу о методологии истории театра и предлагает своим читателям вместо слов — дело, а именно: свою реконструкцию спектакля от 14 сентября 1557 года в Нюрнберге, в церкви св. Марты, где исполнена была нюрнбергскими мейстерзингерами трагедия о роговом Зигфриде «сапожника и поэта» Ганса Закса. Первая часть труда его (стр. 1 – 273) целиком посвящается выполнению данного задания: в первой главе восстанавливается зрительный зал и устройство сцены, во второй — декорации, бутафория и костюмы, а в третьей — самой обширной главе — актерское искусство.

Реконструкция проведена с поразительным мастерством и с исключительной эрудицией; привлечен огромный разнородный материал, проявлена редкая критичность и осторожность в выводах, дан пример удивительной прозорливости смелых конъюнктур и обнаружена такая гибкость критических приемов, что характеристика их представляется весьма затруднительной, не только в силу необходимой краткости нашего очерка, но также и потому, что невольно чувствуешь, что в основе их лежит не только твердая методичность, но и неуловимый талант ученого. Не будучи в силах дать исчерпывающую характеристику труда, попытаемся очертить главнейшие его особенности, хотя бы на отдельных примерах.

«Театр есть искусство, располагающееся в пространстве» (Theaterkunst ist eine Raumkunst). Признание этого тезиса влечет за собой необходимость с наивозможно большей точностью учесть то пространство, на котором развивается сценическое действие, т. е. сцену с ее декорациями, занавесью, бутафорией, ее соотношением к зрителям и многообразными возможностями движения по ней актера. Реконструкция {12} сцены ставится поэтому во главе исследования и добытые результаты являются основой, к которой постоянно возвращается мысль ученого, непременно сверяющего все новые данные с фундаментальным определением формы и размера сценической площадки и прилегающих к ней частей.

Отличие реконструкции сцены, предлагаемой Максом Германом, от аналогичных попыток, имеющихся налицо в трудах Крейценаха, — заключается, во-первых, в неукоснительном желании воссоздать пространственно сценические условия именно *данного единичного* спектакля (трагедии о роговом Зигфриде 1557 г.), а не театра той или иной эпохи вообще, как это сделано Крейценахом по отношению, например, к театру эпохи Шекспира. Во-вторых — в методическом использовании этих итогов при каждом следующем шаге исследования. Обсуждается ли проблема актерского движения по сцене, число и форма бутафорских предметов, то или иное соучастие фантазии зрителей — каждый раз новые факты сверяются с обнаружившимся ранее устройством сцены, контролируются им и в свою очередь по новому его освещают. Таким путем неуклонного повторного эксперимента достигается редкостная четкость выводов; ряд новых и неожиданных гипотез укрепляется, иные исчезают, а в целом исследование движется вперед, имея под собой какую-то прочную, неоспоримую базу.

Исходя из скудных архивных данных, указывающих на церковь св. Марты, как на место действия театральных опытов нюрнбергских мейстерзингеров, — Макс Герман индуктивным путем приходит к конкретному определению всей инсценировки. Но какое огромное поле зрения необходимо охватить, дабы прийти к точным результатам! Углубленное знакомство с церковной архитектурой Нюрнберга XVI века, учет подновлений и перестройки церкви — ориентирует в вопросе о величине места действия. Анализ сценических ремарок и изучение текста 63 трагедий и 65 комедий Ганса Закса вводит ряд детальных определений, как-то: устройства подмостков в алтаре, расположения входов и выходов для актеров, роли ризницы, кафедры и клиросного кресла, — как участников представления и значения заалтарного пространства, закрытого завесой — как места для переодеваний актеров. Возникающие затруднения разрешаются путем сопоставления и подсчета сценических ремарок, путем сравнения с книжными иллюстрациями эпохи и искусного использования новых данных о фантазии зрителей. Благодаря необычайной гибкости и разносторонности конъюнктур, изобретаемых автором, на реконструируемой сцене вырастают постепенно все детали представления, наглядно, в точных очертаниях, располагаясь на топографически ясно воссозданной сцене.

Как пример проницательного критического анализа — можно привести расшифрование сценического смысла ремарок «geht ein» и «kumpt»[[17]](#footnote-18), на первый взгляд кажущихся лишь словесными редакциями одного и того же действия — «входить на сцену». В действительности нее, этим различным ремаркам соответствуют два противоположных направления {13} актерского движения — *два входа* на сцену: один — из-за занавеса на фоне сцены, другой — спереди, из зрительного зала. Отыскание этого различия определяет собой, конечно, весь план разверстки движений действующих лиц. Другой пример — любопытный тем, что гипотетическое построение приводит к вскрытию реальных архитектонических данных XVI века — следующий: очень сложный по приемам анализ текста и ремарок побуждает Макса Германа реконструировать *вторую дверь*, ведущую со сцены в ризницу, и тем самым установить третье направление актерского движения. Строительная инспекция города Нюрнберга подтвердила отвлеченное построение ученого: осмотр, произведенный в церкви, показал, что таковая дверь действительно существовала в XVI столетии; в последующие годы она была искусно заделана при перестройке здания. И то и другое открытие — являются прямым результатом применяемого М. Германом *метода проекции* или разверстки на сценической площадке всего привлекаемого им материала.

Место действия и способ его употребления выяснены; следует реконструкция сценической картины, т. е. декорации, бутафории и костюмов. Здесь интересно усиленное использование материала изобразительных искусств — графики и художественного ремесла, а затем методический учет силы и характера воображения зрителей.

Вопрос о характере убранства сценической площадки приводит к изучению ковров XVI столетия на юге Германии, а затем к рассмотрению декорационной живописи, распространяющейся из Италии на север. И тот и другой экскурс — дают скорее отрицательные результаты. Хотя вблизи Нюрнберга и изготовляются в ту эпоху великолепные ковры, но мотивы рисунка — фигуральные, а не пейзажные, каковые могли бы быть использованы для декораций. Что касается итальянских перспективных декораций, то проникновение их в Нюрнберг в столь раннюю эпоху возможно, но весьма мало вероятно. Выяснение проблемы переносится в другую плоскость: какова в ту эпоху фантазия зрителей театра Ганса Закса? Приучена ли она представлять себе действующих лиц в связи с декоративным фоном? Ответ надо искать в популярных книжных иллюстрациях и в образности народных песен эпохи. Их изучение говорит скорее за то, что зрители склонны *дополнять* в своем воображении видимые отчетливо фигуры декоративным фоном и далеко не приучены *созерцать* то и другое вместе, в одном слитном представлении. Однако, и отсюда не вытекают еще конкретные выводы; выясняется лишь направление, в котором необходимо искать разрешения вопроса. Дальнейший критический разбор текста драм, в частности диалога, вскрывает одну особенность Ганса Закса: подробно рисуя в репликах пейзан, он обходит молчанием топографию внутренних помещений, как бы предполагая ее известной и данной зрителю. Подсказывается вывод: пейзажные декорации создаются воображением зрителя, которому помогает в этом автор, а декорация внутренних помещений дана тремя стенами алтарного углубления. Этот итог подвергается, однако, еще двоякого рода контролю: подмеченная стилистическая особенность топографических описаний в *драмах* Ганса Закса сличается, во-первых, {14} со стилем описаний его *повествовательных* произведений, а во-вторых, со стилем таковых же описаний литературных (эпических) *источников* его драм. Только такое сравнение дает возможность утверждать сценичность, театральность манеры письма, подмеченной в драме, потому что как эпический рассказчик Ганс Закс творит иначе. Сличение аналогичных приемов описаний в повестях и драмах показывает специфическую сценичность драматического диалога и позволяет укрепить прежний вывод об упрощенном способе постановки, обходящейся без декоративных полотен. Как и в театре эпохи Шекспира декорация созидается фантазией зрителя, в тесном сотворчестве его с автором-драматургом.

Итак, мы видим, что весьма сложный ход анализа неизбежен для точной реставрации сценической картины. Только путем обострения филологической критики текста и сравнительного анализа драматического и эпического стиля, в соединении с детальным обследованием с разных точек зрения материала изобразительных искусств и в связи с настойчиво проводимой проекцией всех раздобываемых данных на сценические подмостки — получаются доказуемые итоги. Эта воля к методу и является самым ценным моментом — глубоко впечатляющим читателя, вынуждаемого странствовать по иногда весьма запутанным и витиеватым путям исследования.

Не буду останавливаться на главе, посвященной выяснению всевозможных бутафорских предметов, игравших ту или иную роль в театральном зрелище. Укажу только, что их определение ведется в связи с учетом театральной традиции, унаследованной от театра мистерий, и приводит к интересным вопросам о приемах водворения на сцену и удаления с нее театральных аксессуаров. Реконструируемая сцена заполняется, таким образом, разного рода предметами, сценическая картина оживляется и остается только показать театральные костюмы, дабы уяснить себе всю декоративную часть постановки.

Для этой цели предпринимается изыскание, идущее в двух направлениях: с одной стороны, изучается повседневная одежда и интерес к костюму 50‑х и 60‑х годов XVI столетия в Нюрнберге, с другой — привлекаются все данные, известные относительно традиций театрального костюма средневековой сцены. Таким путем получается всестороннее освещение немногих ремарок и указаний в тексте пьес Ганса Закса, что дает возможность установить как старое, так и новое в области сценических одежд театра мейстерзингеров: устойчивость типических, стилизованных костюмов главных персонажей, одетых по традиции театра мистерий, и живое новаторство, сказывающееся на усилении экзотического колорита одеяния некоторых других действующих лиц, что является результатом оживления интереса к этнографическим и историческим особенностям костюма, впервые проявляющегося в Нюрнберге в 50‑х годах XVI века. В то же время определяется способ использования на сцене повседневного костюма эпохи и приемы сценической характеристики сословий и профессий при помощи разного рода атрибутов (книга для ученого, рог и копье для охотника, серп и грабли для крестьянина и т. п.). Точное критическое изучение обширного иконографического материала, {15} главным образом «одеждных книг» (Trachtenbücher) Нюрнберга XVI столетия и привлечение к исследованию новых данных (867 рисунков одеждной книги Гельдта от 1565 г.; рукопись), придают главе о костюме характер монографии, ценной не только для историков театра, но и для всех интересующихся научным изучением данной отрасли прикладного искусства. Специальная же задача — уяснение специфической театральности костюма, — разрешена образцово и приводит к искомой наглядности сценической картины.

Но самая оригинальная и в то же время самая сложная часть работы — это глава об актерском искусстве театра Ганса Закса. Восстановить движение и жест актера на основании кратких сценических ремарок, — охарактеризовать стиль игры и выяснить, под какими влияниями он сложился — является заданием исключительной трудности, до сих пор казавшимся почти неразрешимым. Максу Герману приходится вырабатывать совершенно новые пути подхода и устанавливать первые вехи, намечающие возможности разобраться в этой, незатронутой еще наукой, области.

Наблюдения над драматическими произведениями Ганса Закса приводят к строгому отграничению стиля актерской игры в комедиях и трагедиях от актерских приемов в «масляничных играх» (Fastnachtspiele). Натурализм, проявляющийся в последних, совершенно чужд сценическому искусству в драме высокого стиля, где господствует определенная система телодвижений, стилизованный, условно-типический жест, без индивидуализации и без сопровождения мимикой. Как и в лирико-музыкальных творениях нюрнбергских мастеров пения — в их театре царит «правило», которому и подчинен актер-любитель. Дилетантизм исполнителей преодолевается системой, уничтожающей индивидуальность актера, но зато легко усваиваемой неопытным артистом. Строгая стилизация актерской игры — основа театра Ганса Закса. Она явственно ощутима на всей динамике сценического действия, поскольку последнее приводит к изображению движений в сценах свадьбы или суда; она определяет сцены сна, болезни и смерти и подсказывает актеру изобразительные средства в сценах скорби или радости. Вскрытие и конкретное определение этой системы дается путем многосложного изучения жеста в различных областях художественного творчества данной и предшествующей эпох. В первую очередь к сравнению привлекается литургический жест, затем жест немецкого духовного эпоса и, наконец, иконописный жест в изобразительном искусстве немецкого средневековья, причем последовательно изучается эволюция жеста от раннехристианского искусства, через романское и готическое искусство, вплоть до эпохи возрождения. Наряду с этим рассматривается жест светского рыцарского эпоса, песни о Нибелунгах, Гудруны, аллегорической и «бюргерской» повести конца средневековья. Это сравнительное изучение различными способами освещает жест средневекового театра и дает ясную картину развития актерского движения от ранней эпохи средневекового театра, с ее однообразными жестами, всецело еще связанными библейским текстом, — к натурализму, индивидуализации и патетичности жестикуляции, появляющейся в сценических зрелищах на исходе средних веков.

{16} Благодаря столь широкой постановке, получается огромный горизонт, на котором обрисовываются весьма различные способы трактовки ареста в различных искусствах, как словесных, так и изобразительных; обнаруживается стилистическая закономерность каждого из этих искусств, наблюдаемая по отношению к жесту; получается возможность начертить хронологию жеста и проследить историческую преемственность традиции, как в повествовательной литературе, так и в скульптуре и живописи. Этот грандиозный фон ярко освещает все детали актерского движения на сцене Ганса Закса, позволяет определить их стиль и включить их в определенную историческую традицию.

Самым существенным итогом только что перечисленных экскурсов в смежные области эпоса и живописи является выяснение специфически-театральных жестов и стилистических принципов, которым подчинено историческое развитие их на сцене, в отличие от их эволюции в повествовательной литературе и в изобразительных искусствах, где имеют силу иные художественные законы. Сравнительный метод исследования, впервые примененный к актерскому движению, обнаруживает крайнюю устойчивость библейско-литургического жеста на сцене мистериального театра и позволяет доказать тесную связь его с упрощенным, стилизованным движением актеров-мейстерзингеров. В то время, когда эпос и живопись обладают уже гибкой и развитой системой жестикуляции, театр все еще хранит немногие условные жесты, отказываясь от мимики и не допуская индивидуализации движений. Жест на сцене живет своими собственными законами — вот главный тезис Макса Германа, который дает ему возможность занять особую позицию в вопросах о соотношении театра и изобразительных искусств, давно уже обсуждаемых в работах таких крупных историков искусства, как К. Мейер, П. Вебер, Е. Маль и Г. Керер. Впервые разработанный Максом Германом «*язык жестов*» вносит совершенно новое освещение и этой проблемы.

Отграничивая пластический или живописно-художественный стиль трактовки жеста от театрально-сценического, Макс Герман отделяет его и от эпических приемов использования жеста. Это осуществляется путем точного анализа сценических ремарок, т. е. выяснения, имеют ли ремарки театральный смысл или же они мыслятся, как дополнение и продолжение *рассказа*. Отсюда вытекает систематическое применение сравнительного анализа драматических и эпических приемов, что дает ключ к пониманию сценического значения ремарок и в сочетании с другими приемами критики — служит опорой реконструкции актерской игры.

Было бы ошибочно представлять себе эту реконструкцию в форме отвлеченного теоретизирования. Напротив, работа М. Германа вполне конкретна и кажется иногда целой энциклопедией детальных сведений об отдельных моментах сценического искусства. Если взять для примера шесть жестов, стоящих в центре актерского искусства театра мейстерзингеров, то мы встретим следующие движения: складывание рук, поднятие, сгибание их, соединение над головой и подъем всей руки. По поводу каждого из этих жестов дано целое исследование, как исторического, так и стилистического характера. Таким путем создается впервые {17} картина актерской игры средневекового театра, которой не найти в прежних работах Пти де Жюльвиля, Манциуса, Крейценаха и других ученых. Можно смело сказать, что труд М. Германа реставрирует или вызывает к новой жизни целое искусство, понимание коего в его отдаленном прошлом было утрачено. Если греческого актера мы отчасти знали по трудам филологов-классиков (в частности Эмихена), то средневекового актера впервые показал нам М. Герман, проследив его игру от литургической драмы вплоть до эпохи реформации.

Итак, опыт реконструкции спектакля «Трагедия о роговом Зигфриде» Ганса Закса, состоявшегося в Нюрнберге 14 сентября 1557 г., — завершен в полном объеме. Мы знаем место действия, убранство сценической площадки, ее топографию и устройство, учитываем ясно сценическую картину (декорации, костюмы, бутафорию) и представляем себе более или менее отчетливо стиль актерской игры. Одно звено самостоятельного театрального искусства восстановлено настолько наглядно, что вполне возможно инсценировать спектакль заново на современной нам сцене.

Каким огромным трудом удалось этого достигнуть — предоставим судить самим читателям.

Совершенно иной характер носит *вторая* часть «Исследований» Макса Германа, озаглавленная «Драматические иллюстрации XV и XVI веков» (стр. 273 – 527). Пред нами первый опыт строго методического анализа иконографического материала с театральной точки зрения. В немногих словах может быть выражено основное задание: учет сценического элемента картины, путем исключения из нее чисто живописных моментов (des rein Bildkünstlerischen).

Применяемый метод анализа является новостью, так как историки искусства, интересовавшиеся соотношением театра и изобразительных искусств, подходили к проблеме совершенно иначе. Труды Вебера, Маля, Керера и других установили, как несомненный факт, что в церковном искусстве средних веков отражаются драматические представления эпохи. Некоторые театральные образы бессознательно усваивались художниками и по памяти переносились ими на картину. Дель этих исследований подчинена интересам истории изобразительных искусств: предполагая сценические представления известными, — они хотят разъяснить средневековые памятники искусства и показать, что во многих случаях бытовые элементы взяты вовсе не из жизни, а из театра.

Цели историка театра иные. Он исходит не из таких картин, которые, как бы без ведома художника, отражают театр. Его основа — изображения, *сознательно* поставленные в связь с драматическими представлениями или с их сценическим воплощением, то есть иллюстрации к драмам или же «сценические картины» в тесном смысле слова. Этот иконографический материал может быть использован научно только после строгого размежевания или отделения заключенных в нем театральных элементов от элементов чисто живописных. Ведь в древнюю эпоху иллюстрация к драме никогда не является «фотографией» представления, а всегда есть «иллюстрации», содержащая в себе ряд моментов {18} изобразительного искусства. Необходимо поэтому найти ключ к уразумению сценического смысла гравюр.

Но учесть сценический элемент крайне трудно. Разбирая картину, мы нередко сталкиваемеся с такими случаями, где введение в нее театральных элементов превратилось уже в живописную традицию. Таким образом, — в тех элементах живописных, которые мы должны выключить для наших целей — содержатся уже implicite театральные элементы. Точно так же, уже режиссер мог опираться в своей постановке на искусство, так как, начиная с XVI века, художники принимают деятельное участие в инсценировках.

Что касается иллюстраций к драмам, то они могут возникнуть из весьма различных творческих импульсов. Иллюстратор сочиняет гравюры, украшающие книгу, совершенно не осознавая театрального характера драмы, а творя как бы для эпического произведения, что в XV – XVI веке вовсе не редкость. В таком случае напрасно искать в гравюре сценических данных, так как в ней преобладает, господствует чисто живописный элемент. Но есть и иные возможности: иллюстратор, вдохновленный каким-либо ученым трактатом об античной драме, сам сочиняет ход сценического представления, по своему измышлению придавая гравюрам тот или иной театральный вид: или же он делает как бы набросок будущего, предполагаемого представления, и тогда его гравюра приобретает значение, сходное с этюдом современного режиссера-художника; наконец, при наиболее благоприятных для исследователя обстоятельствах, иллюстратор делает свои наброски во время самого представления или же, гравируя, вспоминает виденное им зрелище и б. м. свое собственное участие в сценическом действии. В этих трех случаях — налицо *смешение* театральных и живописных элементов, иногда чрезвычайно сложное, и пред историком театра стоит труднейшая задача их расчленения.

Макс Герман кладет начало систематическому изучению иконографии театра, выбирая для своих наблюдений первоначальный фазис развития книжной иллюстрации на заре гуманизма, когда впервые появилась деревянная гравюра, украсившая первые переиздания античных драм и драматические произведения швейцарских драматургов XV и XVI веков. Захватывая ранние миниатюры, он детально анализирует все иллюстрации к изданиям Теренция, появившимся в Лионе, Страсбурге, Базеле, Ульме и Венеции, переходя затем к швейцарским иллюстраторам, как Герольд Едлибах, Памфилий Генгенбах, Никлас Манцель, Августин Фрис и Яков Руоф. В виде особого экскурса обследованы брюссельские живые картины по рукописи Берлинского графического кабинета, изображающие торжественный въезд испанской принцессы Иоанны (впоследствии матери Карла V) в Брюссель в 1496 году.

В каждом отдельном случае исследование Макса Германа выясняет возникновение данной серии иллюстраций и анализирует ее, включая в одну из вышеуказанных категорий. Кроме того, наиболее «театральные» гравюры сравниваются и сближаются с тем, что вообще известно о соответствующих сценических постановках. Особенно важным является сопоставление *этих* иллюстраций с родственными изображениями в {19} изобразительном искусстве, сочиненными заведомо *вне* связи с иллюстрированием драм. *Обязательно* привлекаются произведения *того же* художника-иллюстратора, не связанные с драмой, ради выяснения, в чем он отличается, как свободный художник, от приемов, присущих ему, как иллюстратору драмы. Если таких произведений того же художника не имеется — тогда привлекается к сравнительному анализу практика современного ему изобразительного искусства вообще.

Микроскопически-точный анализ отдельных иллюстрационных серий сплошь и рядом приводит к отрицательным выводам: сценического элемента в гравюре не оказывается. Так, например, гравюры к венецианскому изданию Теренция 1497 года задуманы всецело в плане чисто живописной традиции, заведомо вне сценического исполнения. Устройство сцены, видимой на гравюре, с занавесками вроде как у купальных будок, воспринято венецианскими книгоиздателями из предшествовавших гравюр Лионского издания и является не отображением реального театра в Венеции, а приемом, унаследованным по книжно-живописной традиции. Анализ брюссельских живых картин приводит к заключению, что в них преобладает чисто живописный момент, так как уже сам режиссер-художник опирается в своей инсценировке на приемы изобразительного искусства. Расположение действующих лиц в концентрических полукругах, угловые фигуры сторожей, симметрия композиции, постановка главного действующего лица лицом к зрителю и целый ряд других композиционных деталей говорит за то, что здесь режиссером был художник, что сразу осложняет учет сценичности, реальной театральности данных картин. Весьма характерным примером чисто эпического мышления иллюстратора может служить миниатюра Ватиканской рукописи Неистового Геракла (конца XIV века), где изображены «инфернальные фурии», которые только мельком *упоминаются* в монологе Юноны, ни разу не выступая в самом действии пьесы. Чрезвычайно сложным оказывается учет гравюр Лионского издания Теренция (1493), созидавшихся при близком участии знаменитого ученого гуманиста Бадиуса. Здесь ученые догадки об устройстве античной сцены причудливо переплетаются с реально-театральными приемами инсценировок XVI в. и только с величайшей осторожностью приходится определять театральность отдельных жестов, поз, костюмов к аксессуаров. Но все же здесь итог более утешительный, и целый ряд моментов чисто-театральных удается выделить из композиции гравюр. Поэтому анализ Лионского Теренция поставлен в центре изысканий, освещающих дотоле совершенно неизвестную эпоху истории театра. Более обильный материал дают гравюры к «Игре Страстей Господних» Руофа, так как само издание имело целью побудить сограждан к постановке театрального зрелища.

Итак, пред нами действительно новый, строго научный метод. О величайшей осторожностью приводятся выводы, получающиеся путем изучения неизмеримо широких областей смежного изобразительного искусства. Труд Макса Германа может быть охарактеризован как ультра-критичный, так как сплошь и рядом углубленное, медлительное изучение гравюры приводит лишь к *некоторым предположениям* о возможной сценичности того или иного жеста или костюма. Но если {20} предложенный анализ гравюр и не дает сразу положительных и совершенно ясных результатов, то во всяком случае новый путь науки о театре открыт, и найден способ расшифрования театральности гравюр. В этом — огромное методологическое значение второй части «Исследований». Не учтя многообразного опыта немецкого ученого, нельзя вести в будущем историко-театральные работы.

## IV

По стопам Макса Германа идет его ученик, Бруно Фелькер, в прекрасно составленной монографии «Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis»[[18]](#footnote-19), представленной в 1916 году в университет Грейфсвальда при соискании звания приват-доцента. Предметом работы является, как и у М. Германа — реконструкция цельного спектакля, в данном случае, первого представления «Гамлета» на берлинской сцене 1778 года, причем опорой реконструкции являются гравюры немецкого художника Ходовецкого, посвященные воспроизведению отдельных сцен из Гамлета. Тема необычайно интересная во многих отношениях, так как именно после первого появления Гамлета на берлинской сцене в 1778 – 79 годах, — разрастается то огромное увлечение Шекспиром, которое захватывает всю Германию, та «гамлетовская лихорадка», которая царит в немецком обществе конца XVIII в. и так ярко характеризует настроение сентиментально-романтической эпохи. Через несколько лет каждый из 30‑ти немецких театров ставит Гамлета и имеет своего любимого актера — воплотителя мечтательно-меланхолического облика датского принца. Восторг, присущий Белинскому в его восприятии Мочалова — Гамлета, является прямым отзвуком этого увлечения Шекспиром.

При использовании гравюр Ходовецкого для реконструкции премьеры Гамлета первым долгом приходится выяснить отношение художника к театру вообще и в частности к спектаклю, о котором идет речь. Так как исследуемая эпоха гораздо ближе к нам и более богата литературными воспоминаниями, письмами, дневниками, журнальными и газетными рецензиями, то труд Фелькера, конечно, гораздо более легок и доступен, чем изыскания М. Германа, углубившегося в неясные дали раннего гуманизма. В частности, вновь найденный дневник Ходовецкого помогает установить его живой интерес к представлениям Гамлета, его неоднократное посещение театра, близкое знакомство с главными актерами (которых он портретирует) и выполнение гравюр под непосредственным впечатлением виденного в театре. Таким образом, обстоятельства весьма благоприятствовали тому, чтобы на гравюрах художника отразились действительно-театральные моменты — жесты, позы, костюмы и мизансцена.

Но для научного анализа необходимо еще в каждом отдельном случае выяснить, творит ли Ходовецкий, как свободный художник-гравер, {21} или же он реально воспроизводит виденное на сцене. Для этой цели привлекается все обширное художественное наследие Ходовецкого и сравниваются стиль, манера и приемы его *театральных* и *нетеатральных* композиций. Когда мы подмечаем на его театральных гравюрах особенности, *не* свойственные другим его композициям, получается вероятность, что мы имеем дело с элементами реального театра, с известного рода репродукцией сценического. Но когда театральные гравюры по манере своей ничем не отличаются от свободных композиций, тогда эта вероятность ослабляется или даже вовсе исчезает. Для примера можно привести наблюдение, что обычно Ходовецкий рисует сидящих за столом людей, не стесняясь располагать их спиной к зрителю. Но в театральных своих картинах художник от этого отступает и показывает сидящих за столом только лицом к зрителю, что объясняется его стремлением удержать театральный облик группы, так как на сцене XVIII века нельзя еще поворачиваться спиной к зрителю. Путем сличения целого ряда таких особенностей и ведется учет сценичности гравюр.

Бросим общий взгляд на итоги интересной работы. Явственно сказывается, что декоративная часть постановки в общем мало отражается на гравюрах. Сценическая картинность немецкой драматической сцены 70‑х годов XVIII столетия настолько жалка и убога, что художник отказывается от ее воспроизведения и сам, в живописном порядке, сочиняет декорации, освещение и убранство комнат на своих картинах. Освещение комнат на гравюрах определенно *несценично*: свет падает конусообразно сбоку из окна, как обычно в intérieur’ах Ходовецкого. На реальной же сцене существовали, как известно, три источника света: сверху (люстра), спереди (рампа) и из боковых кулис. Антихудожественное «театральное» освещение сцены неприемлемо для классика Ходовецкого, и он заменяет его своим — вымышленным живописно — светом. Точно так же несценичны углы комнат, видимые на гравюрах; декорация замкнутой комнаты появляется на немецкой сцене на двадцать лет позднее и укрепляется только в начале XIX века. Многообразная орнаментовка дверей и стен на гравюрах (в готическом стиле, под барокко, рококо и ренессанс) немыслима на нищенской бедной сцене берлинского театрика странствующего антрепренера и является плодом фантазии художника, а не воспроизведением сценической обстановки.

Ряд декоративных деталей оказывается, правда, при внимательном анализе, сценичным, но в целом декоративная часть гравюр далека от нехудожественности сцены тогдашнего театра.

Но зато *актерское искусство* хорошо и ясно отражается на гравюрах. Обнаруживается, что группировка фигур у Ходовецкого действительно дает картину навыков и приемов сцены XVIII века. Расположение групп полукругом, расстановка en face, помещение знатных лиц справа от подчиненного — все это театрально и характерно для «живописного» стиля постановок эпохи рококо. Разбор различных положений ног актеров на гравюре вскрывает наглядно известную «балетную выступку» актеров XVIII века с своеобразным применением балетных позиций. Пред нами проходит, далее, ряд театральных жестов, частью стереотипных: скрещение рук, заворачиваемых в плащ, прятание руки {22} в жилете; частью чисто индивидуальных, создаваемых первым исполнителем роли Гамлета, известным актером Брокманом. Жесты «живописующие» и «выразительные», как гласила театральная терминология теоретиков сценического искусства XVIII века; растопыренные пальцы для выражения ужаса; игра с носовым платком в «слезных» сценах, — все эти детали актерского стиля эпохи наглядно восстают на гравюре при свете критического анализа. Так как и театральный костюм воспроизведен довольно точно, то в целом получается наглядность реконструкции, дающая возможность инсценировать и в наше время спектакль, воспроизводя его в старинных очертаниях.

Работа ученика Макса Германа прекрасно подтверждает целесообразность и полезность метода учителя. Видоизменяя методические приемы в зависимости от иной эпохи и материала, Фелькер соединяет реконструкцию спектакля с анализом гравюр и достигает возможности весьма точно и наглядно охарактеризовать актерскую игру XVIII столетия, в частности, актера Брокмана. Элегически умиленный, сентиментальный Гамлет Брокмана восстает перед нами, как живой, со всей манерностью стиля рококо накануне появления реализма на сцене.

Говоря о школе, созданной Максом Германом, нельзя умолчать о работах других его учеников, появившихся значительно раньше, еще до выпуска в свет «Исследований» их руководителя. Они характеризуют направление, приданное семинарским штудиям по истории театра, и интересны по своему оригинально задуманному подходу к теме.

Две работы заняты освещением искусства актера[[19]](#footnote-20) XVIII века. Помимо обработки всех биографических данных и общего очерка деятельности двух драматических артистов немецкой сцены — Брандеса и Бека, здесь дан опыт более специальной характеристики приемов и навыков их игры. Для этой цели сознательно выбираются из общей массы сценических деятелей такие актеры, которые в свое время являлись сочинителями весьма популярных и ходких пьес, выступая в них в ответственных ролях. Заранее можно предположить, что на структуре пьес актеров-драматургов так или иначе скажется их актерское искусство: в указаниях на «немую игру», в способе введения пауз, в ремарках, предписывающих определенные жесты и позы и т. п. Внимательное сопоставление всех этих данных с тем, что вообще известно о названных актерах и о репертуаре эпохи — действительно дает возможность уловить некоторые, дотоле неподмеченные особенности их сценического облика.

Третья монография посвящена очерку жизни и творчества театрального критика Германии XVIII века — Шинка[[20]](#footnote-21). Помимо выявления общеэстетических и философских основ его рецензий, здесь исследуется особенно тщательно его оценки актерской игры, причем методически учитывается, поскольку он осознает и следит за высотой и тембром голоса, за темпом речи, за сопровождающим декламации движением, за пантомимой и пр. Опять-таки и здесь налицо желание определить приемы {23} критики в ее специальном применении к художественному восприятию искусства сцены.

Как уже отмечено, эти работы ученические и потому выполнение их не совсем убедительно. Важно, однако, отметить новаторский дух их, проистекающий, очевидно, из смелых поисков историко-театральных методов, открываемых их учителем.

## V

Подведем общие итоги нашим наблюдениям. На основании их можно утверждать, что наука о театре существует и имеет свои определенные задания. Она зиждется на определенной воле к историко-театральному методу и ищет пути как можно ближе подойти к театру, «как таковому», сознательно отказываясь от смешения истории театра с историей драмы. Такое методическое направление приводит, прежде всего, к установлению тесной связи между историком театра и историком изобразительных искусств. В круг сведений, требуемых для ученого исследователя прошлых эпох театра, необходимым образом включаются обширные области искусства.

Новый аспект открывается при условии точного определения места действия, устройства сценической площадки, ее убранства, мизансцены в широком смысле слова, включая сюда и костюмы. Это логически ведет к сравнительному изучению архитектуры, декорационной живописи и ряда областей прикладного искусства, как, например, коврового искусства, гобеленов, резьбы по дереву, одежды и т. п. Только при условии использования всего этого материала вскрывается *сценическая картина* и становится возможной реконструкция спектакля в целом.

Связь с искусством изобразительным диктуется, кроме того, тем обстоятельством, что источником наших сведений о старинном театре является гравюра, сценический смысл которой необходимо отделить от ее живописно-художественного значения. Изучение иконографического материала, с особой театральной точки зрения, требует, конечно, не только обширных знаний, но и строжайшей методической осторожности в проведении сложного размежевания «сценического» от чисто-живописного.

Создавшаяся за последние десятилетия школа Макса Германа полагает начало научному изучению театра «как такового», выдвигая на первый план задачу *реконструкции* спектаклей, характерных для той или иной эпохи, причем изучение и использование *иконографии* театра является главным вспомогательным орудием.

Вполне реальные итоги работы — налицо: реконструкция театра Ганса Закса конца XVI века и премьеры Гамлета на немецкой сцене XVIII века — даны с образцовой точностью, как для сценической картины, так и для неуловимого, как казалось прежде, актерского искусства.

Опыт немецкой науки подсказывает некоторые выводы и для научной постановки изучения истории театра в России. Прежде всего — будущим историкам театра необходимо дать прочное усвоение обширного материала изобразительных искусств. Это фундамент, без которого {24} нельзя строить исследовательские институты по истории театра, какой бы характер им ни был придан в процессе реорганизации нашей высшей школы. Но в то же время, будущий исследователь должен владеть всем сложным аппаратом историко-филологической критики, особо обостренной и гибкой в связи с специально театральными задачами. Сравнительное изучение эпических, драматических я сценических приемов творчества, требуемое существом дела, не отрывает его от истории литературы, но только подчеркивает необходимость изучения ее стилистических особенностей.

Во всеоружии знаний и метода будущий историк русского театра найдет заманчивые для его инициативы темы, давно уже ждущие своих исследователей. Реконструкция театра царевны Наталии Алексеевны, первых представлений Ревизора и Торг от Ума, анализ русского театрально-иконографического материала, вроде гравюр к «Начальному Управлению Олега» Екатерины II (издание 1791 года), далее — характеристика Белинского, как театрального критика, и определение сценического искусства Мочалова — вот несколько очередных проблем, подлежащих освещению со стороны театральной в том понимании, какое устанавливается ныне формирующейся наукой о театре.

# **{25}** Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа(Этюд к истории сказочного театра)

## 1

Имя Карло Гоцци, венецианского драматурга XVIII века, неоднократно являлось своего рода лозунгом и программой, поэтическим credo писателей XIX века, стремившихся, в борьбе с реализмом и натурализмом, вернуть театру его прежнюю чистую поэтичность и сценически-действенную силу. Немецкие романтики — Тик и Гофман, впервые «открыли» сказочный театр автора «Турандот» и полюбили в нем все те гротескно-комические черты, которые сознательно устранял в своей переработке «Турандот» Шиллер — классик, также прельщенный театральностью и яркостью совершенно чуждого ему по духу Гоцци. Вслед за немцами заинтересовались театром Гоцци и французы: Филарет Шасль, Поль-де-Мюссэ, Теофиль Готье и другие, так что во Франции сказочный театр венецианца неизменно вспоминался, как только заходила речь о настоящей театральности на сцене. У нас в России — Гоцци особенно посчастливилось. Он определяет целое направление сценического искусства новейшего времени, вышедшее из студии В. Э. Мейерхольда, начальные фазисы которого закреплены теоретически в ряде книжек журнала, носящего название первой пьесы-сценария Гоцци «Любовь к трем апельсинам».

Факт несомненного воздействия Гоцци на художественную жизнь эпохи романтизма и неоромантизма ввел его драматическое творчество в кругозор научных исследований, долгое время упорно игнорировавших, в особенности в Италии, значение венецианского сказочника. Однако, несмотря на довольно обширную научную литературу, ему посвященную, театр Гоцци до сих пор не подвергался рассмотрению с исторической точки зрения. Драматическая форма театральной сказки, жанра «fiabesque», как окрестили его французы, где сказочное действие сочетается то с пестрой буффонадой масок commedia dell’arte, то с инфернально-волшебной феерией — эта форма показалась исследователям столь странной и необычной, что они как-то сразу уверовали в полную самобытность венецианского сказочника, и, словно завороженные его внезапным появлением, забыли спросить, откуда он и кто его предки. С легкой руки Филарета Шасля и Поль-де-Мюссэ, впервые познакомивших французов с причудливым обликом чудного патриция — писателя, — Гоцци прослыл «оригинальным гением» без роду и {26} племени[[21]](#footnote-22). Согласно интерпретации Верной Ли, — Гоцци создал «Новое искусство»: «волшебный комический стиль fiabesque… зародился в уме доброго, странного, насмешливого и вечно преследуемого духами Карло Гоцци»[[22]](#footnote-23). У английского исследователя Дж. А. Саймондса не возникает никаких сомнений насчет самобытности театра Гоцци, и он искренно преклоняется пред его «неистощимой изобретательностью и страстным вулканическим талантом»[[23]](#footnote-24). Один из лучших знатоков западного театра проф. А. Кестер, детально изучавший историю сюжета сказки «Турандот», считает фиабы (сказки) Гоцци «совершенно своеобразным литературным явлением»[[24]](#footnote-25). Итальянские ученые Герцони, Магрини[[25]](#footnote-26) — умалчивают о предшественниках Гоцци, точно так же, как и Эрнесто Мази, наиболее критично настроенный ученый, автор лучшей монографии о Гоцци[[26]](#footnote-27). Блестящие характеристики написанные красочным стилем Филиппа Монье[[27]](#footnote-28), а равно их русские перелицовки в «Образах Италии» Муратова[[28]](#footnote-29) не затрагивают вопроса о происхождении сценических сказок Гоцци, но все же шумно подчеркивают их оригинальность.

До известной степени, Гоцци сам внушил своим исследователям эту веру в свою самобытность, громко утверждая, что «никто не сможет отрицать оригинальности» его театральных сказок.

С той же уверенностью Гоцци заявлял, что, драматизируя сказку, он заимствует из повести «только заглавие и некоторые мелочи», но что в остальном абсолютно невозможно «сравнивать его пьесу со сказкой»[[29]](#footnote-30). Хотя неосновательность этих последних утверждений была с очевидностью показана А. Кестером, выяснившим, что сюжет «Турандот» почти целиком заимствован из сказки, а не сочинен[[30]](#footnote-31); хотя Эрнесто Мази и установил точное соотношение между «Вороном» Гоцци и одноименной сказкой из сборника Джован Батиста Базиле[[31]](#footnote-32) — тем не менее облик Гоцци, как «оригинального гения», твердо запечатлелся в представлении его почитателей и исследователей.

Но неужели действительно сказочный театр Гоцци возник вне всякой преемственности, вне всякой традиции? Неужели он первый {27} инсценирует сказку на сценических подмостках, сочетая феерию с гротескными масками импровизованной комедии? Вот вопрос, который нам хотелось бы осветить путем включения театра Гоцци в определенную сценическую традицию.

Для этой цели нам придется сделать значительное отступление и, на время покинув Италию, заглянуть во Францию, в Париж, где в начале XVIII века живут своей особой жизнью небольшие балаганные, ярмарочные театры. Их судьба не интересна, быть может, для историка литературы — любителя художественного слова, так как на их подмостках не разыгрываются пьесы высокого литературного достоинства. Театр *слова* представлен во Франции Французской комедией; в ее классическом репертуаре развивается и растет словесное искусство как таковое, литературная драма Реньяра, Мариво, Вольтера и Бомарше. Но, наряду с этой сокровищницей литературного гения Франции, существуют в Париже первой половины XVIII века ряд других театров, где умалено значение слова, но где ярко цветет затейливая, смелая, остроумная и изобретательная театральность, в повседневном обиходе которой смешиваются классические грани драматической поэзии и произрастают новые, не литературные, а чисто сценические жанры. Здесь, на сценической площадке третьестепенных театриков, проявляется бурно и ярко сценический, театральный по преимуществу, гений Франции. Здесь же происходит своеобразная спайка французской изобретательности и остроумия с древними навыками и приемами итальянских комедиантов, в итоге создающая «Итальянский Театр» — (Théâtre Italien), выступающий к середине века, как мощный конкурент «Французской комедии» (Comédie française), и защищающий театр движения и зрелища, в противовес театру слова.

## 2

В конце XVII века, на парижских ярмарках Saint Laurent и Saint Germain, существовали театры-балаганы, где зрители могли видеть представления с дрессированными крысами, танцевавшими балет, ученого попугая — играющего в бильбоке или же разыгрывающего комическую пьеску совместно с дрессированной собакой. Толпа собиралась сюда посмотреть диких зверей, великанов, канатных плясунов, акробатов и кукольный театр, пантомимы и интермедии в исполнении присяжных прыгунов и канатоходцев. О характере этих пьес можно судить по сценарию, дошедшему до нас в пересказе первых историков французского театра братьев Parfaict — «Силы любви и волшебства» («Les forces de l’amour et de la magie»)[[32]](#footnote-33). В сущности — это три интермедии, слабо связанные общей пятью интриги: главное здесь игра акробатов, состязающихся в головокружительных трюках, костюмированных под демонов и обезьян. Инфернально-магический элемент здесь лишь рамка для выступлений акробатов.

{28} Балаганные спектакли видоизменяются, когда на ярмарку попадают комедианты «Старинного Итальянского театра», внезапно, по настоянию г‑жи де Ментнон, закрытого указом Короля в 1697 году. Хотя королевский декрет изгонял итальянских актеров из Парижа, тем не менее, многие из сочленов актерской труппы не покинули Франции и продолжали свою деятельность на ярмарочных подмостках. Закрытие итальянского театра пробудило инициативу ярмарочных антрепренеров. Они сочли себя законными наследниками изгнанных комедиантов, овладели их репертуаром и стали присоединять к акробатическим ярмарочным спектаклям отдельные сценки из комедийного запаса итальянцев. Персональное участие некоторых итальянских комиков облегчило эту передачу сценических традиций и осколки итальянского репертуара влились таким образом на ярмарку, в самую гущу французской толпы.

«Старинный Итальянский театр», действовавший в Париже с 1680 по 1697 год, мы знаем по сборнику Gherardi[[33]](#footnote-34). Шесть томиков пестрых театральных пьес насыщены яркой сценичностью, блистательным актерским действием, фееричной инсценировкой и бесконечными вариациями всевозможных театральных трюков. Игра масок развертывается в стремительном темпе; магическая палочка Арлекина вызывает диковинные сценические эффекты; декорации, костюм, искусство театрального машиниста, музыка и пение вовлекаются в комическую игру и создают увлекательное зрелище, о котором живописно повествуют гравюры Жилло[[34]](#footnote-35). Участие знаменитых комиков вроде Анджело Константный и Марка Романьези — создает успех театра, так что для него пишут пьесы и сценарии многие французские комедиографы конца XVII столетия, среди них знаменитый Реньяр.

С перенесением на ярмарку репертуара Gherardi балаганные представления расцветают с новой силой. Как свидетельствует Parfaict, публика толпой устремилась в балаган смотреть копии с прежних итальянских представлений. «Тогда именно были выстроены на ярмарке настоящие залы для спектаклей со сценой, ложами и партером»[[35]](#footnote-36).

Новые театры становятся опасным конкурентом для театра Французской Комедии и оперы (Académie Royale de musique), сотрудники которых вступают в открытую борьбу с ярмарочными увеселениями. Ссылаясь на древние привилегии, дарованные французскими королями, Comédie française добивается издания указов, имеющих целью стеснить и парализовать деятельность ярмарочных актеров. Последние, в свою очередь, открывают поход против Французской Комедии, обходя ее запретительные меры всевозможными хитростями и уловками. Эта борьба, нередко переходившая в воинственные столкновения с разгромом лож и декораций ярмарочных театров — затягивается {29} на все протяжение XVIII века и заканчивается только в эпоху Французской Революции, после издания декрета о «Свободе театров» в 1791 году. Различные этапы этой театральной распри богато иллюстрируются многочисленными актами и протоколами в труде Компардона[[36]](#footnote-37).

Для историка театра эта борьба балаганов за свое существование весьма любопытна и поучительна, так как из воинствующей конкуренции вырастает целый ряд новых жанров сценических спектаклей, из которых многие имеют в дальнейшем крупный успех и продолжают самостоятельно развиваться. Обхода ловкими маневрами указы, инспирированные Французской комедией, ярмарочные драматурги изобретают: pièces à la muette, pièces de monologue, pièces à l’écritaux, vaudeville, revue à couplets, comédie en ariettes, литературно-сценическую пародию, а вместе с тем и «сказочный театр», развивающийся вместе с первыми зародышами комической оперы. Познакомимся вкратце с этой любопытной страницей из истории французского театра.

Первоначально французская комедия запретила представление на ярмарочных сценах «комедий и фарсов». Тогда ярмарочные актеры ставят комедии без единства времени, места и действия, считая, что уклонения от канона классических единств достаточно, дабы обойти дословный смысл запрета. Появляются пьесы вроде «Похищение Елены, осада и пожар Трои» (1705 г.), сочиненная Fuzelier, сотрудником Лесажа на поприще ярмарочной драматургии[[37]](#footnote-38). Единства здесь устранены совершенно: события протекают в течение 10 лет, действие прихотливо перебрасывается от стен Трои в палатку Одиссея или же из дворца Приама в комнату Париса. Быстро чередующиеся отдельные картины полны сценического действия и зрелища, облеченного в форму иронической пародии на сцены трагического театра высокого стиля. Задолго до появления романтической школы здесь своеобразно осуществляется освобождение от традиционных форм классической драмы.

Так как пьеса Fuzelier имела все же общую связь и смысл, то Французская Комедия следующим декретом запрещает вообще всякий «диалог» на ярмарочных подмостках. В ответ на это — комедианты изобретают «пьесы-монологи», где Арлекин единолично разыгрывает роли нескольких лиц, или же где один актер говорит за своих товарищей, которые молча мимируют комическую сцену. Новый указ запрещает и монологи на сцене — тогда ярмарочные актеры выдумывают пьесы «на жаргоне». Они заменяют александрийский стих трагедии — {30} рифмованными, аналогично скандированными стихами, лишенными однако всякого смысла. При помощи этой стихотворной бессмыслицы они создают нелепую, но все же заразительно веселую пародию на высокопарный стиль трагической декламация оперы и драмы.

Последовавший затем запрет «пения и музыки» на сцене ставил ярмарочных комедиантов в весьма затруднительное положение. Они выходят из него изобретением pièces à l’écritaux и pièces à la muette. Актер вынимал из кармана сверток бумаги, на котором большими буквами было обозначено содержание комической сцены, показывал этот плакат (écritaux) публике, прятал его снова в карман и разыгрывал затем намеченное содержание одной пантомимой, не произнося ни слова.

В этот момент театральной распри на помощь ярмарочным актерам выступает Лесаж, заручившись сотрудничеством двух второстепенных драматургов-любителей театра: Fuzelier и D’Orneval’я. Они совершенствуют первым долгом жанр пьес a l’écritaux и вводят вместо плакатов, вынимаемых актером из кармана — так называемые «pancartes» — афиши больших размеров, которые демонстрируются публике двумя амурами, спускаемыми с потолка на блоках. Лесаж и его сотрудники заменяют затем прозу плакатов — рифмованными куплетами, которые распеваются *самой* публикой под аккомпанемент небольшого оркестра, на мотивы популярных и общеизвестных арий и песен. За этим следует пантомима актеров, разыгрывающих сюжет только что исполненного музыкального куплета.

Лесаж сочиняет такие пьесы в течение первых двух лет своей деятельности в роли ярмарочного драматурга. Примером может служить пьеса: «Arlequin roi de Serendib», написанная в 1713 году. Своеобразное смешение цирковой клоунады, злободневной сатиры и литературной пародии на героические оперы того времени, меткость эпиграммы и остроумие экстравагантных часок — обеспечивают успех первых выступлений Лесажа. Благодаря счастливым обстоятельствам, театр, в котором работает Лесаж, получает вскоре привилегию «петь со сцены», и это формальное право дает Лесажу возможность преобразовать pièces à l’écritaux в комедии à vaudeville, в которых куплеты распеваются уже не зрителями, а актерами со сцены. Придавая этим «водевилям» относительно стройную и целостную драматическую форму, Лесаж создает таким путем первоначальный остов французской «Комической оперы», название, которое он и присваивает своему сборнику «Théâtre de la Foire ou l’opéra comique», подразумевая под эпитетом «комический» пародию на героическую оперу. Характерная особенность этого первоначального фазиса развития комической оперы (comédies à vaudeville) в том, что мотивы и музыка куплетов *не* оригинальны, а заимствованы из популярных песен текущего дня. Уличный напев, народная песня, ария из новой оперы, модный романс — все это утилизируется ярмарочным театром для своих целей. Эта музыкальная легкость и доступность ярмарочной «оперы» обеспечивает ей популярность в широких кругах театрального Парижа.

Лесаж работает для Ярмарочной сцены в течение 25 лет с небольшими перерывами (с 1712 по 1738 год): совместно со своими сотрудниками — {31} Fuzelier и d’Orneval’ем — он сочиняет более ста различных комических пьес, лучшие из которых опубликовываются в 10‑титомном сборнике под заглавием «Théâtre de la Foire ou l’Opéra comique». Первое издание закончено в 1737 году, затем сборник переиздается без изменений в 1768 году[[38]](#footnote-39). Каждая пьеса снабжена гравюрой, иллюстрирующей инсценировку, костюмы и группировку актеров; в конце каждого тома помещены ноты главнейших куплетов и арий[[39]](#footnote-40). В середине XVIII века этот сборник пользовался огромным успехом и самым широким распространением, о чем свидетельствует Parfaict, подтверждая, что сборник был на руках у всех (dans les mains de tout le monde)[[40]](#footnote-41). Из пьес, помещенных в сборнике, 15 принадлежат единолично Лесажу, три — Фюзелье и три — Дорневалю; остальные — являются продуктом коллективного творчества тех же авторов. Для краткости, а также ввиду руководящей роли автора Жиль Блаза, мы обозначаем сборник именем одного Лесажа.

«Ярмарочный Театр» заключает в себе разнородный по содержанию и разноценный по качеству материал. Обширно представлен здесь жанр сценической пародии (на героические оперы и трагедии), далее идут пьесы типа «обозрения» (revue), где дефилирует вереница бытовых фигур, принявших облик карикатуры и шаржа. Преобладают однако пьесы сказочно-феерического характера, с значительной примесью эпиграмматически-острой сатиры, пьесы — театральные par excellence, развертывающие диковинное сценическое зрелище с непременным участием итало-французских масок импровизованной комедии. Арлекин, Пьеро, Скарамуш и Мецетин соперничают в остроумном веселии с субретками типа Коломбины, выступающими под именами Diamantine, Amine, Spinette и др. Танцы балетной труппы обычно замыкают собой каждый акт пьесы, иногда расширяясь к концу спектакля в разнообразный балетный дивертисмент. Тот же характер театрального зрелища присущ и пьесам, облеченным в аллегорический или мифологический покров.

В целом — в репертуаре Лесажа нетрудно признать продолжение и развитие того комплекса сценических пьес, с которым мы познакомились {32} выше, говоря о сборнике Gherardi. Но только репертуар «старинного итальянского театра» подвергся здесь утонченной шлифовке, испытал на себе веяние нового духа времени, удалившегося от грубоватого и откровенного цинизма XVII столетия, в сторону игривой грации и утонченного эротического полунамека приближающегося века рококо. Попав на ярмарку, репертуар Gherardi, сам по себе сочный и красочный, еще более огрубел и пропитался цинизмом площадных увеселений. От этой грубой оболочки, от ярмарочной недвусмысленной шутки освобождает его Лесаж, придавая ему грациозную шлифовку эпохи Мариво.

О намерениях Лесажа и его сотрудников мы узнаем из предисловия к «Ярмарочному Театру»[[41]](#footnote-42). «Уже само название “Ярмарочный Театр”, — говорит Лесаж во вступлении, — вызывает представление чего-то низменного и грубого и внушает предубеждение к книге. Ведь на ярмарках можно было видеть столько дурных спектаклей, столько сальностей, что читатель будет склонен недоброжелательно отнестись к настоящему труду». Поэтому Лесаж и намерен исключить из своего театра «pot de chambre и петарды» — обычные приемы бурлескной шутки. Вместо цинизма — игривая чувственность, кокетливое прикрытие полунамеком, утонченным, хотя и все же прозрачным bon mot. Сквозь легкое покрывало, сотканное из арабесков аллегории, сказочной феерии и игры масок, просвечивает грациозная эротика, изящно ретушированная с чисто французской грацией.

По древне-комической традиции Лесаж сохраняет девиз «ridendo castigat mores». Но «исправляя нравы» он сознательно отказывается от соперничания с комедией Мольера, от медлительного анализа характеров, от сложной интриги, от воспроизведения быта во всех деталях, словом от всех приемов недавно еще им использованных при создании Turcaret. Сатирическое настроение неизменно сопутствует сказочно шутливому действию его пьес, но не занимает первенствующего места. В фантастической обстановке появляются бытовые фигуры[[42]](#footnote-43): галантная актриса, дряхлая кокетка, азартная графиня Sept et le va, прокуроры, адвокаты, ростовщики, ревнивые супруги, литераторы и поэты; но все эти фигуры очерчены вскользь, двумя-тремя штрихами и сатирическое их изображение сводится в сущности к лаконичной эпиграмме и меткому куплету. Лишь в незначительной дозе заметна морально-сатирическая тенденция и только с большими оговорками можно согласиться, что «моральная философия XVIII века проникла под покровом аллегории и волшебства даже на сцену ярмарочных театров» (Bernardin)[[43]](#footnote-44). Основное стремление Лесажа направлено к созданию сценического зрелища, именно своей заразительной веселостью контрастирующего с психологически-бытовым репертуаром театра классической комедии и трагедии. «Не следует упрекать {33} нас» читаем мы в предисловии, «за то, что мы не сказали всего, что могли бы сказать. Мы предпочли развлекать, только намечая сюжет, вместо того, чтобы наводить скуку, исчерпывая тему до конца». Согласно с этим заданием, интрига, встречаемая в пьесах Лесажа, крайне проста, развитие ее несложно и служит только средством сгруппировать воедино всевозможные превращения, переодевания, аллегорические и волшебные картины. Злободневная тема, взятая из общественной или театральной жизни Парижа: арест ростовщика, процесс сборщика податей, спор между приверженцами старого и нового искусства, борьба и конкуренция театров — все это лишь толчок к движению на сцене.

В поисках за сценическими сюжетами для ярмарочного театра Лесаж нашел богатейший источник в восточной сказке. Ее только что открыли французские ученые ориенталисты и она начинает быстро проникать в повествовательную литературу, делается излюбленной рамкой повестей и рассказов всего XVIII века. Стоит лишь вспомнить о повестях Монтескье, Казотта, Мармонтеля и Вольтера, чтобы учесть огромное влияние сказочной восточной экзотики на воображение романистов и новеллистов Франции. Лесаж вводит сказку на сцену, — в этом его несомненное новаторство и глубоко личная инициатива.

Знаменитый перевод «1001 ночи» Галлана только что закончен (1708 г.): персидские сказки, издаваемые известным ориенталистом Пти де Ла Круа появляются в 1712 году и Лесаж принимает участие в редактировании французского текста сказок «1001 дня». В то же время начинают появляться сборники татарских, китайских, монгольских, перувианских сказок популярного имитатора восточной поэзии Gueulette’а и первые сказочные антологии «Кабинета Фей». Лесаж инсценирует сказки непосредственно после их появления в переводе на французский язык[[44]](#footnote-45). Приемы его инсценировки сказочных сюжетов весьма различны: иногда он просто вырывает из сказки отдельный мотив и приспособляет его к интриге, задуманной совершенно независимо от сказки. В таких случаях мотив искажается до неузнаваемости и поэзия его распыляется. Но как правило, Лесаж обычно дает развиться сказочному действию. Он сохраняет нетронутой фантастику я волшебство сказки и лишь вкрапливает в нее иронически-гротескную игру итальянских масок. Иногда он точно следует сказочному тексту и очень часто его куплеты являются почти дословным перепевом содержания сказочного повествования. Конечно, у него нет еще того бережного, пиететного отношения к поэзии сказок, к которому приучили нас немецкие романтики XIX века. Нет веры в сказку, как в откровение бесконечного. Скептический рационализм века присущ и Лесажу, {34} что позволяет ему иногда очень фривольно обращаться с поэтическими хрупкими образами. Ради усиления сценического эффекта, он не задумываясь жертвует многозначительными деталями, искажает и деформирует — но все же, факт налицо: Лесаж утвердил сказочное действие на сценических подмостках в рамке веселой буффонады Арлекина и его комедийных партнеров. Благодаря ему сказка проникла в театр эпохи просвещения и рационализма, зажила особой сценической жизнью, дожидаясь своих эстетических истолкователей — романтиков.

Ознакомившись с общим характером творчества Лесажа для ярмарочного театра, перейдем теперь к отдельным приемам его сказочных инсценировок и попытаемся выделить из обширного материала то, что наиболее близко подводит нас к театральным сказкам Карло Гоцци.

Прежде всего необходимо отметить, как особо интересный факт, что Лесаж инсценировал ту же самую сказку, которая в сценической интерпретации Карло Гоцци, произведет огромное впечатление на современников, подвергнется переделке Шиллера, послужит либретто для многих опер XVIII века и удержится в репертуаре драматических театров вплоть до нашего времени. Я имею ввиду «*Турандот*» Карло Гоцци.

В 1729 году, на ярмарке Saint Laurent в Париже, была представлена «Комическая опера» — «Китайская принцесса» (La princesse de la Chine) сочиненная Лесажем и Д’Орневалем. Сюжет ее заимствован из того же источника как и «Турандот» Гоцци, а именно из сказки «История принца Калафа и Китайской принцессы» (Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine), впервые появившейся во французском переводе в 1712 г. в издании Пти де Ла Круа и затем перепечатанной в сборниках «1001 дня» и в «Кабинете Фей» (том 14, изд. 1785 г.)[[45]](#footnote-46). Лесаж и Д’Орневаль воспользовались только одним эпизодом сказки, отбросили ее начало и конец и драматизировали в трех актах только центральное событие повести, начиная с того момента, когда принц Калаф прибывает ко двору Китайского императора, и кончая сценой, где Калаф счастливо разгадывает таинственные загадки капризной китайской принцессы. О предшествующих приключениях принца Калафа напоминают лишь лаконические реплики в первых сценах оперетты: уместные в эпическом рассказе, они естественно отпали в сценической разверстке.

Уверенными штрихами опытных театралов намечается завязка и дается экспозиция последующего действия в сценах появления принца (Нурредина — по пьесе, Калафа — по сказке) в сопровождении его слуги Пьерро, неизменно пародирующего своими шутками серьезную часть драматического действия. Из встречи вновь прибывших в Китай Нурредина и Пьерро с эпизодическими фигурами Elmazie и {35} Repsima — выясняется прошлое принца, бегство его с родины, разоренной каким-то грозным «Монголом».

Диалог быстро сменяется зрелищем: раздается звук колокольчиков, шум китайского барабана, звучит траурный марш оркестра и появляется процессия, сопровождающая несчастливого жениха китайской принцессы, не сумевшего разгадать ее загадок и поэтому в силу Королевского декрета, влекомого на смертную казнь. Шествуют знаменщики, барабанщики, глашатай с колокольчиками, солдаты с головой дракона на копьях, 4 мандарина и верховный судья — le grand Colao. Шествие замыкает палач с обнаженной саблей на плече и его слуги с топорами. Процессия ненадолго задерживается на сцене ради кратких реплик судьи и жениха и в том же порядке удаляется под траурную музыку.

Elmazie разъясняет принцу смысл процессии. Нурредин узнает о неописуемой красоте китайской принцессы, об эдикте короля, в силу которого, каждый сватающийся к его дочери, должен разгадать три ее загадки, и в случае неудачи сложить голову на плахе. Остроумие принцессы, ставящей неразрешимые загадки, влечет за собой многочисленные казни претендентов на ее руку, что крайне удручает короля. Во избежание новых жертв, он издал указ, запрещающий художникам рисовать портреты дочери.

Следует патетическая сцена-монолог, в котором воспитатель только что казненного жениха, возвращаясь с казни, оплакивает судьбу своего питомца, влюбившегося в принцессу по портрету ее. Уходя, он бросает портрет принцессы наземь и топчет его ногами. Нурредин поднимает портрет — и влюбляется с первого взгляда в роковую красавицу.

Первый акт закончен, его действие замыкается балетом. Дефилирует новая китайская процессия, оркестр играет «marche burlesque», «великий жрец» и бонзы танцуют вокруг алтаря, украшенного «гирляндами и свиными головами», возносят молитвы к богу Jacmouni, прося его избавить страну от казни новых сватающихся принцев.

Второй акт переносит действие во дворец китайского короля, отговаривающего принца Нурредина от сватовства. Но принц непоколебим в своем решении изведать судьбу и попытаться, рискуя головой, разгадать загадки китайской принцессы. На увещания короля он отвечает любовным признанием, высказываемым в форме изящного триолета:

En 1’aimant, je remplis mon sort,
Je suis l’ardeur qui ce domine.
Ne condamnez point со transport:
En l’aimant je remplis mon sort.
Je ne ferois qu’un vain effort,
Pour oublier Diamantine.
En 1’aimant, je remplis mon sort,
Je suis 1’ardeur qui me domine.

Ни жалобный плач озабоченного слуги — Пьерро, ни убеждения Elmazie не могут исторгнуть любовь из сердца Нурредина. Бессильны {36} и чары прекрасных рабынь, тщетно пытающихся обольстить стойкого принца: их танцами и пением заканчивается второй акт.

Третье действие продолжает иллюстрировать стойкость героического решения принца. Король готов признать Нурредина соправителем Китая, если только он позабудет о принцессе. Но принц гордо отвечает: «je pretends voir la princesse, la posseder ou mourir». Две следующие сцены оживляются участием масок: Скарамуш — придворный живописец зарисовывает портрет принца, предназначаемый для картинной галереи, где висят портреты злополучных женихов. Затем выступает Арлекин — придворный балетмейстер, с рассказом о своем балете для свадебного празднества, которое никак не может состояться, так как женихи не разгадывают загадок и один за другим гибнут на плахе.

Декорация меняется и сцена превращается в зал суда, где должно происходить торжественное разгадывание загадок принцессы. Инсценировка этой заключительной сцены, ясна не только из ремарок, но и из гравюры, украшающей первую страницу пьесы. В глубине сцены два трона: на золотом восседает Король, на серебряном — Принцесса. На боковых скамьях располагаются ученые мандарины. Два телохранителя становятся у трона короля, обе служанки у трона принцессы. Заседание открывается речью короля, упрекающего свою дочь в жестокости. Она отвечает, что ее нельзя винить в смерти ее почитателей, скорее она сама является жертвою их безрассудной страсти. Зачем покушаются они на ее свободу и нарушают ее покой?

Верховный судья вводит принца Нурредина. После церемониальных глубоких поклонов они занимают свои места. Последним является Пьерро, в большой тревоге за участь своего господина: «Ah, je sens mon coeur — Tique, tique, taque — Ah je sens mon coeur taqueter!», — поет он. В последний раз делается попытка отговорить Нурредина от рискованного шага: сама принцесса рекомендует ему отступить пока не поздно. Но принц приветствует опасность, вдохновленный всесильным Богом любви. Тогда принцесса ставить свою первую загадку. Принц медлит с ответом, со смущением потирает свой лоб и все собрание выказывает знаки возбужденного беспокойства по поводу замешательства принца. Пьерро подсказывает ему ответ, но конечно невпопад. К всеобщей радости принц правильно разгадывает загадку, король ободряет его сочувственными жестами, Пьерро кричит: «Allons, mon Prince, courage!», а ученые мандарины хором восклицают: «bene, bene». Это повышение напряженного ожидания и его радостное разрешение повторяются при двух следующих загадках, в общем, следовательно, трижды.

Строптивая принцесса побеждена, стойкий принц разрешил все загадки и стал обладателем ее руки. Принцесса признается, что загадки ее были не особенно трудны, так как их подсказал ей не разум, а сердце, почувствовавшее симпатию к принцу. Она готова выйти замуж за Нурредина.

На авансцену выступают Пьерро и Elmazie и в быстром темпе разыгрывают комическую сцену: Пьерро сразу разгадывает шутливую {37} загадку, поставленную Elmazie, с которой он готов связать себя брачными узами. После этой легкой пародии на главное действие, начинается дивертисмент: в танцах и пении прославляется власть бога любви. В конце обычное «plausum date».

Если «Китайская принцесса» Лесажа интересна как прототип Гоцциевской «Турандот», то другая комическая опера Лесажа и Д’Орневаля «Волшебная статуя» (La statue merveilleuse), заимствованная из 1001 ночи и поставленная на сцене в 1717 году, дает прообраз инсценировки ряда важнейших сцен фиабы Гоцци «Zeim, Re dei geni» (Зеим, король духов)[[46]](#footnote-47). После подготовительных сцен, сменившаяся декорация открывает пред зрителем великолепное зало, где на золотых пьедесталах стоят шесть брильянтовых статуй. Гравюра и здесь рисует обстановку согласно сценическим ремаркам: в зале стоят порфирные вазы, одни наполненные жемчугом и брильянтами, другие золотыми монетами. В глубине виден пьедестал без статуи, где висит кусок белого атласа с надписью в стихах[[47]](#footnote-48). Это зало — хранит таинственный клад, по повелению короля духов открываемый визирем Mobarec’ом, который чрез потайную дверь в стене вводит в кладохранилище короля Зеина. Их сопровождает Арлекин, комические lazzi которого врываются веселой шуткой в торжественную обстановку; он незаметно крадет золотые монеты из урны, собирается удрать, когда Зеин хочет вызвать короля духов, трясется от страха (lazzi di paura) во время кабалистических заклинаний, сопровождаемых громом, молнией, землетрясением и протяжным завыванием; а когда, наконец, король духов Féridon появляется в образе прекрасного юноши, Арлекин, ожидавший встретить чудовище, успокаивается и поет радостное приветствие, с излюбленным припевом «ярмарочного театра»: «Vous faites bien, beau Féridon, la faridondaine, la faridondon, de ne point arriver ici, Biribi, à la façon de Barbari, mon ami».

Король духов вручает Зеину волшебное зеркало, при полощи которого тот должен отыскать целомудренную 20‑летнюю красавицу. Зеин исполнен уверенности, что вскоре найдет ее при дворе, в чем, однако, весьма сомневается Арлекин: «Et lonlalá, ce n’est pas lá qu’on trouve cela».

Удачно придуманная ситуация, открывающая второй акт, дает маскам возможность развернуть свою игру. Вооружившись волшебным зеркалом, тускнеющим, когда в него смотрится нецеломудренное лицо. Пьерро и Арлекин отправляются в поиски невинной девушки. Арлекин бьет в барабан, возвещая о 1000 цехинов, обещанных королем за указание на прекрасную девственницу: Пьерро, с лесенкой, развешивает {38} указ. Арлекин осматривает свое отображение в зеркале и изумляется, что оно покрывается грязью: «Voilà sur la glace plus d’un bon grand pouce de crasse». Следует ряд аналогично построенных сцен испытания красавиц. Кокетка Zachi, возлюбленная Арлекина Amine, пастушка Nour, девушка в сопровождении старухи, наивная Loulou — все они поочередно смотрятся в зеркало, предварительно выхваляя свою невинность, а затем, когда зеркало тускнеет, высказывают свою досаду и разочарование, и подвергаются высмеиванию со стороны Арлекина и Пьерро, отчаивающихся в успехе своего предприятия.

Третий акт в поспешном темпе намечает развязку сюжета: Зеин нашел, наконец, искомую девушку в лице воспитанной вдали от двора прекрасной дочери визиря, полюбил ее и с горестью выполнил предписание короля духов, отдав ему пленительную красавицу. Но входя в зал сокровищ (декорация 2‑й картины I действия), он видит на прежде пустом пьедестале новую статую, которая оживая сходит к нему, так как король духов возвращает Зеину возлюбленную дочь визиря, лишь для вида обращенную в статую. В заключительной сцене празднуется счастливый исход событий — рабы танцуют, маски поют веселые арии.

В комической опере «Молодой старик» (Le jeune vieillard)[[48]](#footnote-49) отметим ситуацию, сценически весьма эффектную, дважды встречающуюся и в театре Карло Гоцци («Mostro turchino» и «Re Cervo»). Это своеобразный театральный трюк превращения молодого человека в старика на глазах у зрителей. Метаморфоза вызывается у Лесажа волшебством кабалиста (Cansou), который, застав раба Атиса на коленях пред своей возлюбленной, из ревности превращает юношу в старика. Наступает полный мрак, гремит гром, завывает ветер, земля содрогается, дворец превращается в пустыню. В то же время Атис становится стариком: его платье превращается в лохмотья, вырастает длинная седая борода, лоб покрывается морщинами, спина сгибается. Юноша в облике старика использован в дальнейшем как благодарный материал для развития ряда комических qui pro quo и в особенности для разверстки любовной сцены, полной оживленной актерской игры. Дело в том, что в силу заклятия, Атис может вернуть себе молодость только в том случае, если его, старика, полюбит девушка не старше 20 лет. После ряда веселых сцен «выбора невест», где девушки из корыстных целей притворяются влюбленными в старика и весело изобличаются, Атис встречает свою возлюбленную, отвечавшую ему взаимностью, когда он был молодым и красивым, и сохранившую свою привязанность к нему. Сцена, где Атис приходит в отчаяние от невозможности объяснить ей, что любя молодого Атиса, она в сущности любит его — старика — полна забавных недоразумений и jeux de théâtre. Вполне аналогичная ситуация развивается у Гоцци в «Mostro turchino», только в ином более патетичном тоне[[49]](#footnote-50).

{39} Приведем ряд других примеров из обширного репертуара комических опер Лесажа, характеризующих его сказочный театр и вместе с тем близких к сценическим сказкам Гоцци.

Волшебники и кудесники — излюбленные персонажи театра «Комической оперы». Благодаря их волшебству создается сценическое зрелище с превращениями как декораций, так и людей, чудесная феерия, на фоне которой особо оттеняется комическая игра Арлекина. Это мы могли наблюдать в пьесах «La statue merveilleuse» и «Le jeune vieillard». Такие же эффекты достигаются в «Les animaux raisonnables», где магическая палочка в руках Одиссея заставляет говорить зверей, превращает дельфина в человека и вызывает из моря танцующих наяд[[50]](#footnote-51). Обратим внимание на инсценировку в пьесе «Le tombeau de Nostradamus», где Арлекин и Octave вызывают из гробницы знаменитого мага.

Как только они стучатся в дверь Мавзолея, показывается отвратительное чудовище, из пасти которого летят огненные искры. Арлекин в страхе скрывается, а смелый Octave рискует выполнить условия магического вызова: он обнимает и целует чудовище. Оно тотчас же исчезает и из гробницы появляется Nostradamus. Лесаж довольствуется этой сценой для создания небольшого пролога, и не придает этой оперной магии дальнейшего значения в тексте либретто. Гоцци же искусно использовал набросок инсценировки Лесажа в «Женщине Змее»[[51]](#footnote-52).

Нет надобности перечислять все сцены с кудесниками у Лесажа, отметим лишь, что он охотно пользуется ими для вступлений и прологов. Так в «Les eaux de Merlin», где в уголке Арденнского леса из фонтана выходит Мерлин и заклинаниями вызывает повелителя лесных гениев[[52]](#footnote-53). Кудесник Мирлитон, в одноименной пьесе (L’enchanteur Mirliton) заставляет появиться демона куплетов Coupletgor’а, под звуки ритурнеля передающего актерам комической оперы новые либретто и новые арии, с обещанием позаботиться об успехе ярмарочного театра[[53]](#footnote-54).

Особо богат театр Лесажа комической игрой масок. Вековая традиция актерских трюков и приемов итальянской комедии dell’arte поддерживается и развивается здесь с чисто французской веселостью и остроумием. Новым по сравнению с репертуаром Gherardi здесь является грациозность ретушевки, изящество и легкость рисунка. Отбрасывая сугубо-земной цинизм итальянской арлекинады, Лесаж переносит маски в сказочный антураж и тем самым придает им новую поэтичность и привлекательность. Традиционные приемы облекаются {40} таким путем в новую форму, подчиненную тому же чувству грации, которое присуще картинам Ватто, посвященным актерам итальянского театра.

Не намереваясь достичь полноты в характеристике масок Лесажа, дополним уже сказанное выше указанием на некоторые характерные сцены, сценически особенно действенные. Так пресловутое обжорство Арлекина связуется с сказочным мотивом «скатерти самобранки» (Tischlein — deck dich). В одноактной пьесе «Le monde Renversé» (Мир наизнанку) Арлекин и Пьерро, после полета по воздуху на грифе, спускаются на землю, в какую-то очарованную страну, где видят диковинных зверей, волшебные деревья и разные гротески (des grotesques). Как только маски заявляют о желании чего-нибудь поесть, из земли вырастает стол с двумя приборами, а сверху спускаются всевозможные яства, которые и поглощаются Пьерро и Арлекином, развивающими при этом забавную игру комических жестов и шуток[[54]](#footnote-55).

Восточная экзотика обстановки освещается особым комическим рефлексом, когда в «Les Pelerins de la Mecque» Арлекин выкрикивает на разные голоса, подражая уличным разносчикам Парижа, указ султана по поводу только что совершенного похищения рабыни из гарема: «á un liard, á un liard! Achetez mon dernier billet»[[55]](#footnote-56).

Как и в приведенной нами выше пьесе «La statue merveilleuse» шуточный страх комедийного персонажа врывается диссонансом в феерическое действие, обостряет контрасты и освещает трагическую ситуацию комическим светом. В пьесе «Arlequin traitant» Пьерро присутствует при том, как его господин Léandre с горя бросается в реку и тонет. Не имея смелости броситься в воду, Пьерро мечется по берегу с криком: «au feu, au feu! Allons chercher monsieur le Docteur!» Появляющиеся по повелению Венеры наяды спасают Léandre’а и выносят его на берег[[56]](#footnote-57).

Нарушение сценической иллюзии, — прием известный и театру Gherardi, — мы наблюдаем в той же пьесе «Arlequin traitant», где дьявол Belphegor показывает откупщику — Арлекину мучающихся в аду грешников. Во время исполнения пьесы, один из зрителей, оскорбленный ироническим замечанием Арлекина, входит на сцену и бьет перчаткой Арлекина. Последний снимает маску и заявляет свой протест против непозволительного нарушения спектакля. Его снова бьют, он кричит «à la garde!», появляются полицейские и взволнованные зрители возмущаются скандалом. Но оскорбитель Арлекина неожиданно запевает арию, недоразумение оказывается трюком и зрители приветствуют актера, удачно разыгравшего роль «лица из публики»[[57]](#footnote-58).

{41} Довольно широкое место отведено в репертуаре Лесажа «войне театров», т. е. полемическому освещению в форме пародии или пьес ad hoc очередных столкновений с театром Comédie française, главным противником ярмарочных спектаклей. Когда к врагам присоединились оперный театр и вновь открытая с 1716 года «Итальянская комедия» — сатирический задор направляется и против них. В центре сценической насмешки стоит, конечно, пародия на высокопарный стиль трагической декламации в драме и в опере.

Так в оперетте «La querelle des théâtres» выведены аллегорические фигуры Comédie française и Comédie italienne, якобы опасно заболевшие расстройством… своего репертуара[[58]](#footnote-59). В тоне трагических героинь они декламируют стихи, жалуясь на равнодушие публики доведшее их до полного изнеможения. Когда же актер Opéra Comique — Mezzetin, предлагает им флакон лекарства, они с негодованием отвергают дар презираемого ими конкурента.

В прологе к «Tableau de mariage» изображен храм бога скуки, которого не может развеселить ни трагедия, ни опера, ни спор о Гомере. Попытки итальянского музыканта, поэта-трагика рассеять уныние Бога Скуки — безуспешны. Тогда Арлекин, Mezzetin и Коломбина (актеры Комической оперы) атакуют «своими lazzi бастион Бога Скуки», причем Арлекин на все лады гримасничает и буффонит. Появляется покровитель комиков Momus (под звуки «Крысиной арии»), приглашает всех на представление новой комической оперы, обещая, что меланхолия Бога Скуки будет побеждена там окончательно[[59]](#footnote-60).

Злободневная тема — литературный спор о преимуществе древней или новой поэзии (anciens и modernes) затронута в оперетте «Arlequin, defenseur d’Homère»[[60]](#footnote-61). Спутники Арлекина, выступающего в роли ученого педанта, защищающего Гомера, приносят китайский ящик, в котором помещен толстеннейший том — сочинения Гомера. Становясь на колени они передают книгу Арлекину, который восторженно обнимает, целует и даже лижет книгу, восклицая: «Quel plaisir d’embrasser Homère!»

Приведенные примеры в достаточной мере ознакомили нас с «Комической оперой», созданной Лесажем и его сотрудниками. Мы видели инсценировку двух пьес в целом и ряд отдельных комико-сценических приемов. Теперь мы можем сказать, что Комическая опера Лесажа есть не только сатирическая бытовая оперетка, но и сказочный театр определенного «жанра fiabesque», в котором феерическое сказочное действие сочетается с волшебным элементом (кудесники, маги, демоны, Феи, наяды и пр.) и в то же время с буффонадою комических масок. Театральное по преимуществу зрелище освещено особым комическим рефлексом, благодаря гротескной игре итальянских масок.

{42} Техника Лесажа, при всей своей простоте допускает стройное развитие сказочного мотива, с ясным ведением и чередованием лирических и патетических мест, в которые врывается комизм масок. За более напряженной драматической сценой следует обычно более сильная акцентуация примыкающей комической сценки. Эта техника, однако, совершенно свободна и нередки случаи, когда удачно найденное комическое положение повторяется в ряде аналогичных сцен, в ущерб остановившемуся развитию главного действия. Приближаясь к концу, действие быстро устремляется к развязке, не считаясь с логичностью событий.

В планировке сцен заметно намерение дать в каждой пьесе, по возможности, даже в каждом отдельном акте — сценическую картину, эффектно поставленную с пышной декоративной обстановкой и с привлечением массы действующих лиц. Так в «Китайской принцессе» все действие устремляется к финальной сцене суда и разгадывания загадок. В «La statue merveilleuse» — зало-кладохранилище открывает и замыкает пьесу.

Итальянские маски ретушированы с французской грацией. Они обвевают сказочное действие своей игрой, непринужденно развертывают свои «jeux de théâtre» и обогащают пьесы многообразными комическими оттенками. По отношению к чудесному элементу они сохраняют неизменно долю скептицизма и иронии, разбивая цельность сказочного замысла и превращая его в чисто сценическую «игру». Являясь носителями сатирического задора, они концентрируют сатиру до мимолетной эпиграммы и мелькающей шутки, снимая всю земную тяжесть с бытовых сцен и фигур.

В целом пред нами театральное зрелище неизмеримой легкости, грации и веселья, все время сопровождаемое музыкальными вставками, ариями, куплетами, оркестровыми маршами и танцевальными номерами. Балет, выступающий в коште актов, усиливает впечатление изящной игривости и чистой комедийности этих хрупких «Комических опер».

Дальнейшая судьба созданного Лесажем и его сотрудниками нового сценического жанра, — водевиля, не входит в кругозор настоящей статьи[[61]](#footnote-62). Отметим только, что комедия-водевиль пользуется огромным успехом в эпоху Регентства и продолжает развиваться, благодаря Пирону, Панару и в особенности благодаря Фавару, завоевавшему европейскую известность своими либретто и мастерским умением приспособлять куплеты к наиболее популярным мелодиям текущей музыкальной жизни. В дальнейшем развитии — совершается постепенный переход от водевиля к «Comédie en ariettes», т. е. от куплетов на заимствованные мелодии к ариям с оригинальной музыкальной композицией. Уже в театре Лесажа некоторые пьесы шли с музыкой присяжного композитора театра — Gillier, но публика не особенно любила эти новшества и вплоть до 1752 года водевиль преобладает. Пасторальная {43} интермедия Жан Жака Руссо, знаменитый «Devin du Village» («Деревенский Колдун») представленный впервые в 1752 году в Фонтенебло и имевший огромный успех — намечает новый путь. Но для его осуществления необходимо было итальянское влияние, внезапная революция, произведенная исполнением Serva Padrona (Служанка — Госпожа) Перголези в 1752 году, создавшим знаменитый спор между сторонниками французской и итальянской музыки. Музыкальный вкус французов видоизменяется, водевиль отмирает и на смену ому является комедия в ариях (comédie en ariettes), созидаемая Monsigny и Grétry. Но вместе с водевилем исчезают из театра комической оперы и маски; их веселая шутка уступает место новому настроению, новым вкусам общества второй половины XVIII века, — а именно сентиментализму и патетичности, находящим свое наиболее полное выражение в пышном расцвете комической оперы эпохи Гретри. Утратив буффонаду масок, жанр Лесажа превратился в трогательно-чувствительную мелодраму. Такова его судьба во Франции. Совершенно иную эволюцию ему суждено было преиспытать на чужбине — в Италии, в творчестве Карло Гоцци.

## 3

Теперь мы можем сопоставить «театральные фиабы» Карло Гоцци с «комическими операми» Ярмарочного театра Лесажа. Их основное сходство обнаруживается с первого взгляда[[62]](#footnote-63). Фиаба Гоцци представляет собой сочетание тех же основных элементов, которые конструируют оперетту Лесажа. И там и тут налицо: 1) сказочное действие, носителем которого являются фигуры, исполненные лирико-поэтического героизма, 2) фантастика и инфернально-волшебный элемент, 3) буффонада комедийных масок, с их сатирическими и пародирующими шутками. Сочетание этих трех факторов есть характерный и существенный признак театров Лесажа и Гоцци.

Вскрытие этого основного сходства дает нам возможность включить фиабу Гоцци в круг сценических традиций XVIII века. С точки зрения исторической, мы должны констатировать, что Гоцци не является изобретателем жанра «fiabesque» и не создает «нового» искусства. Сказочный театр, именно в той форме, какую развивал Гоцци, зародился гораздо раньше, на парижской ярмарке; за тридцать лет до того, как Гоцци инсценировал «Турандот» и «Зеим, король духов»[[63]](#footnote-64), те же сказки были поставлены на сцену Лесажем, создателем нового жанра.

Итак, Гоцци продолжает (а не начинает) традицию сказочного театра, в частности, традицию французской комической оперы. И Гоцци знал отлично своих предшественников: это доказывает его восторженный отзыв о французской комической опере в трактате: {44} «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок». Здесь Гоцци говорит: «У образованнейших французов нет импровизованной комедии, в которой отличалась бы их нация: но у них есть равноценная ей комическая опера. Пьерро, Арлекин, Панталон, Меццетино, Скапэн, Скарамуш, Доктор и много других масок составляют труппу этих преувеличенных, удачнейших представлений. Эта комическая опера заставляет потеть *важность* лучших трагедий и шутливую учтивость обдуманных комедий»[[64]](#footnote-65).

Да и без этого свидетельства можно было бы с уверенностью сказать, что Гоцци не мог не знать популярной французской комической оперы. Общение с актерами импровизованной комедии, столь интересовавшее Гоцци, естественно приносило о собой и знакомство с репертуаром, который итальянским комикам приходилось разыгрывать и слышать в своих странствиях по Европейским городам, из которых Париж всегда являлся притягательным центром. Кроме того, вспомним о популярности сборника Лесажа, выдержавшего несколько изданий и, по свидетельству Parfaict имевшегося «у всех на руках». Возможности влияния Лесажа на Гоцци открываются, таким образом, весьма широкие.

Попытаемся конкретизировать это влияние и вместе с тем поставим вопрос, что же нового, действительно оригинального и своего внес Гоцци в полюбившийся ему жанр fiabesque? Путем сравнения — разграничим старое и новое в его творчестве, следуя трем основным, конституирующим жанр, элементам.

Возьмем в первую очередь фантастический элемент. Сходство установить не трудно: чудесным превращениям, магам и волшебникам, выступающим на сцене Лесажа, соответствуют одинаковые или аналогичные сценические картины театра Гоцци.

По мановению волшебника Durandarte нищий старик превращается на глазах у зрителей в короля, пышные одежды министра Тартальи — в лохмотья оборванца[[65]](#footnote-66). В фиабе «Zobeide», лев и тигр, стерегущие вход в подземелье, принимают, человеческий облик; а в «Re Cervo» целая серия таких превращений зверей в людей. Заклинания волшебника Синадаба вызывают появление инфернального огня и волшебного источника, ручьем текущего по сцене[[66]](#footnote-67). В «Любви к трем апельсинам» можно видеть появление дьявола, вызванного магическими приемами, а в пьесе «Donna Serpente» — из гробницы показывается чудовищная змея, и герой, преодолевая свое отвращение, целует ее, тем самым снимая заклятие[[67]](#footnote-68). Есть и «скатерть самобранка» {45} в той же фиабе: среди пустыни вырастает стол с яствами, к великой радости изголодавшегося Тартальи[[68]](#footnote-69). Вызовы духов и заклинания волшебников совершаются у Гоцци в сопровождении театральных эффектов: сцена затемняется, гремит гром, блещет молния и сотрясается земля.

Все это хорошо знакомо нам по «комическим операм» Лесажа: приемы одни и то же, вплоть до детальных совпадений. Что же, однако, является отличительной особенностью Гоцци?

Во-первых — *нагромождение* фантастики, перегружение одной и той же пьесы диковинными превращениями, как, например, в «Re Cervo» или «Zeim, Re dei Geni». Лесаж ограничивался, обычно, одним волшебным происшествием для отдельной пьесы. Во-вторых — значительное *огрубение* сценической феерии. В пьесах «Re Cervo» и «Corvo» превращения человека в статую или в чудовище краппе растянуты и совершаются в три приема, каждый из которых нарочито подчеркнут: метаморфоза происходит сперва до колен, затем до пояса и, наконец, до головы. Таких грубых эффектов, насилующих внимание зрителя, у Лесажа нет.

Параллельно изменяются и другие сценические образы, в том же направлении. В «Китайской принцессе» Лесажа, Король составляет из портретов казненных принцев картинную галерею, а в «Турандот» Гоцци, головы этих же принцев надеты на железные пики и помещены на королевских воротах, красуясь на сцене во время первого действия. Если у Лесажа Король Духов изображается (согласно сказке) «прекрасным мужем» (un bel homme) с короной на голове, то у Гоцци тот же король духов принимает вид ужасного чудовищного животного (figura orrida animalesca; tutto animalesco — как гласят ремарки)[[69]](#footnote-70).

Вместо игривой непринужденности и веселой забавы Лесажа, у Гоцци видно намерение застращать зрителя и заставить его пережить «страх и сострадание». Весьма показательна ремарка Гоцци к появлению завороженной кудесником Дилары (в фиабе «Зобеида»), которая распахивает свою одежду, показывая, что она превращена в животное (собаку или овцу). «La figura deve far compassione e non ridere» — «фигура должна внушать сострадание, а не смех» — гласит ремарка, ясно обнаруживающая, какое именно впечатление хотел произвести Гоцци на зрителей[[70]](#footnote-71).

Фантастика Лесажа, грациозная и легкая, утратила свое «рококовое» изящество и приобрела у Гоцци тяжеловесные «барочные» формы. Вместо француза Ватто, венецианец Тиеполо.

Перейдем теперь к рассмотрению комического элемента. Первым долгом отметим, что маски Карло Гоцци сплошь и рядом разыгрывают те же jeux de théâtre, как и у Лесажа. Труффальдино (в фиабе «Zeim, Re dei Geni») крадет цехины из урны и изощряется в изображении своего страха (lazzi di paura) в той же обстановке, как и Арлекин Лесажа {46} в «La statue merveilleuse»[[71]](#footnote-72). В фиабе «Любовь к трем апельсинам» Труффальдино развлекает своими шутками впавшего в меланхолию принца, так же как маски Лесажа, разгоняющие меланхолию бога Скуки, причем и там и здесь смехотворная сила комедийных персонажей противопоставляются бессилию трагических поэтов[[72]](#footnote-73). Прием изобличения лицемерной Смеральдины известен нам по Лесажу — даже в трех вариациях[[73]](#footnote-74). Комическая сцена с «книгой законов», разыгрываемая Панталоне и Тарталья в «Турандот» (II акт), вполне аналогична со сценой преклонения перед Гомером в «Арлекине — защитнике Гомора» Лесажа. Сцена с зеркалом в «Zeim Re dei Geni» имеет свою параллель в «La statue merveilleuse» Лесажа и т. п.

Но не только эти совпадения интересны. Важнее указать на то, что Гоцци следует Лесажу в подчинении игры масок стройному и единому драматическому действию, причем он идет гораздо дальше своего предшественника и поступает еще решительнее.

Он не только заставляет свои маски разыгрывать роли министров и приближенных короля, т. е. вполне драматических персонажей, неразрывно связанных с развитием драматического сюжета (как, например, Тарталья в «Re Cervo»), — но и свертывает игру масок в простой рассказ. Для примера возьмем испытание девушек пред зеркалом, развиваемое у Лесажа в *целом ряде* комических сцен (La statue merveilleuse, акт II), а у Гоцци Труффальдино испытывает на сцене только одну девушку, причем сразу находит искомую девственницу (Zeim, Re dei Geni IV, 1). Об остальных своих поисках он только *рассказывает* в длинном монологе. Если на сцене Лесажа зритель мог видеть, как несчастный любовник бросается с горя в реку и как его слуга Арлекин в испуге мечется по берегу, но решаясь окунуться в воду, то у Гоцци мы находим только *рассказ* о том, как принц Фаррускад прыгнул в воду, и как Труффальдино — рассказчик побоялся последовать его примеру[[74]](#footnote-75). Действие заменено пересказом.

Да и вообще нетрудно подметить, что маски Гоцци больше говорят, чем действуют. Вместо самодовлеющих jeux de théâtre, широко развернутых у Лесажа, мы встречаем у Гоцци преобладание диалогов и монологов комических персонажей, вводимых ради подчинения их драматическому сюжету. В иных случаях маски даже вовсе исчезают — как, например, в первом акте Турандот, чем достигается сосредоточение внимания зрителей на экспозиции и завязке драмы. Традиционные приемы нарушения сценической иллюзии исчезли или же они сведены до кратких незначительных реплик, в целом редко встречающихся. Уже нет сцен, разыгрываемых актером среди публики, как то мы встретили у Лесажа.

{47} В сравнении с воздушной грацией масок Лесажа, комедийные персонажи Гоцци кажутся более грубыми и угловатыми. Они теснее прикреплены к земле, крепче связаны с народным бытом и юмором, с простодушно элементарными эмоциями и с наивной хитростью венецианской толпы. Народность масок Гоцци обусловлена, конечно, их принадлежностью к итальянской комедийной традиции, которую Гоцци сознательно культивирует. Однако и здесь обрисовка масок обработана уже во вкусе второй половины XVIII века. Исконная непристойность их шуток и цинизм их жестов, животные отправления, эротика намеков — все эти аксессуары импровизованной комедии Италии XVI и XVII веков уничтожены, и маски Гоцци ведут себя вполне пристойно, не нарушая светского приличия. И в этом отношении Гоцци продолжает реформу Лесажа, причем маски теряют окончательно кокетливую эротику французской сцены, так же как они утратили национальную, откровенно-циничную шутку. Морализм XVIII века и салонная этика светского общества оказали здесь определенное влияние.

Новые тона найдены Гоцци в области сочетания масок с фантастикой. Так как его маски народные, то они, естественно, лишены скепсиса, парижанина и воспринимают сказочную обстановку, среди которой им суждено фигурировать, с гораздо большим эмоциональным подъемом, чем их собратья по парижской сцене. Народная грубоватость их манер правильно и стильно соединена с отмеченным нами выше отяжелением фантастического элемента.

Но самому коренному видоизменению подвергся у Гоцци третий фактор сказочного театра — его сказочно-героическое действие. Здесь мы встречаем действительно новый вклад в сценическую традицию жанра fiabesque и сравнение с Лесажем обнаруживает, как хрупкие формы комической оперы наполняются новым тяжеловесным содержанием, — новым громоздким патетизмом. Лирико-героическое действие разрастается до грандиозных размеров: легкая печаль превращается в неимоверные трагические страдания; авантюры опереточных героев видоизменяются в тяжелые нравственные испытания, элегическая идиллия и легкая меланхолия Лесажа уступают место душераздирающим сценам нечеловеческих мучений. Вместо «игры», вместо грациозной комической оперетты получается трагедо-комедия — «трагико-комическая сказка» — как и назвал Гоцци большинство своих пьес, или же просто «сказочная трагедия» («tragedia fiabesca»), как гласит подзаголовок сказки «Зобеида»[[75]](#footnote-76).

Здесь то и вскрываются глубочайшие своеобразия Гоцци, граничащие с чудачеством. Вместе с гротескной шуткой он преподносит зрителям аллегорию величественной морали, образцы высокой нравственности, примеры героической сверхлюбви, образы величайших доблестей: мужества, чувства долга, бесстрашия и идеальной стойкости. {48} Как в знаменитых своих мемуарах[[76]](#footnote-77), так и в статьях, служащих предисловием к пьесам, он настойчиво подчеркивает значение высокой морали своих пьес.

Он признается, что стремился не только развлекать своих соотечественников забавными полетами фантазии, но и наставлять их путем «строгой, чисто аллегорической морали». Как пример своих общих принципов и рассуждений, обращенных к народу, он приводит сцену из своей пьесы «Зейм, Король Духов», где рабыня Цирма повествует о воспитании, полученном ею у сурового старца: «он всегда говорил мне, что я рождена для служения и для страдания, что я должна покориться воле высших богов; что святое непостижимое Провидение всем располагает… Душа, испытанная в страданиях, поистине счастлива на земле».

В предисловии к «философской фиабе» «Зеленая птичка» Гоцци с гордостью заявляет, что никто до него не трактовал («Con piu insidiosa facezia morale le cose serie») — серьезные вещи с большей шутливостью. Он хвастается, что нравоучительный смысл некоторых его сказочных сцен вызвал в городе столько споров, что даже монахи самых суровых орденских правил одели маски, пошли в театр и слушали его фиабу с величайшим вниманием. Как видим, Гоцци всерьез усвоил себе классический девиз комедии — ridendo castigat mores — и в намерении «исправлять нравы» он не отстает от века Руссо.

Морализующий энтузиазм Гоцци в связи с его увлечением народностью сказки и комизма масок приводят в итоге к любопытному для историка театра зрелищу: среди обстановки Комической оперы разыгрываются сцены «чисто аллегорической морали». Король Суффар, появляющийся у Гоцци в той же зале сокровищ, как и Король Духов у Лесажа, — почтительно выслушивает нравоучения, которые ему читает привидение.

«Само небо требует, чтобы твое сердце освободилось от сильных страстей. Если же ты не очистишь его от привычных пороков и неистовств, не обуздаешь его, не приучишь к смирению и к добродетели — то ты останешься в море бедствий. Воистину, человек обладает свободной волей»[[77]](#footnote-78). Опереточная волшебная статуя, смеющаяся над женским лицемерием, перестает корчить гримасы и слушает возвышенные речи Анджелы, убеждающей короля в безупречной искренности своих чувств[[78]](#footnote-79). Под рубищем отвратительного старика-нищего Анджела узнает «возвышенные чувства» Короля (Sentimenti alteri) и утверждает свою любовь к нему, не взирая на его страшный вид[[79]](#footnote-80). Сцены водевиля Лесажа возродились — но приобрели содержание патетической драмы. Эту черту театра Гоцци верно уловил Э. Т. А. Гофман, характеризуя {49} образ Турандот, как одну из наитруднейших ролей для актера говоря, «что только совершенная артистка сможет охватить героический лик или вернее безумное неистовство Турандот, не разрушая очарования прекрасной женственности». И он считал непонятным, почему эти чудные драмы Гоцци, обладающие более сильными ситуациями, чем многие хваленые трагедии, забыты и не использованы хотя бы для оперных либретто[[80]](#footnote-81).

В качестве иллюстрации наших общих наблюдений уместно провести сравнение «*Турандот*» Гоцци с «Китайской принцессой» Лесажа[[81]](#footnote-82).

В первом акте «Турандот» дана эпически широкая экспозиция действия, длинная и утомительная, так как монологи чисто повествовательного характера занимают три четверти всего акта. Действие оживляется только с появлением воспитателя недавно казненного принца, хорошо знакомого нам по оперетте Лесажа. Сцена комической оперы воспроизводится с точностью: воспитатель проклинает жестокость принцессы, оплакивает погибшего принца и под конец топчет ногами портрет принцессы. Портрет попадает в руки принца Калафа, который заочно влюбляется в принцессу и, вопреки многим напоминаниям о риске и опасностях сватовства, решает испытать свою судьбу и разгадать загадки принцессы.

В первом акте маски отсутствуют. В роли собеседника принца выступает не весельчак Пьерро, как у Лесажа, а вполне положительный и почтенный Барах. Исчезли также и те пышные китайские церемонии, которые дефилируют в оперетте Лесажа. От первой шумной опереточной процессии у Гоцци сохранился лишь «траурный звук барабана за сценой»: на него обращает внимание собеседник принца. «Слушайте, слушайте! Эти траурные звуки означают, что принц казнен».

А о второй китайской церемонии жертвоприношения у Гоцци лишь мельком упоминается в заключительных репликах I акта.

Новым, по сравнению с Лесажем, зрелищем являются у Гоцци головы казненных принцев, надетые на пики и размещенные на воротах дворца, причем во время действия показывается «ужасный палач с окровавленными руками», который присоединяет еще одну голову казненного. «Смотрите и ужасайтесь» говорит Барах, указывая Калафу на палача.

Мы видим, что Гоцци уничтожил дивертисмент, удалил маски, но прибавил страшное memento mori. Чего же достигает он этими изменениями? Ответ ясен: пред нами не игра, а драма, в которой резко {50} подчеркивается героический момент, и завязка любовной трагедии обрисовывается вполне серьезно, без примеси комического и без опереточного шутовства.

Второй акт «Турандот» довольно точно воспроизводит мизансцену Лесажа: пред нами та же китайская зала суда, где на троне восседают король и принцесса, вокруг которых располагаются ученые судьи. Церемониальные поклоны alia chinese, исполнение торжественного марша, игра комических масок — все это близко напоминает оперетту Лесажа.

Но, сохраняя приемы инсценировки Лесажа, Гоцци сумел придать своему сказочному действию целостный и стройный вид. Он соединил в одном (II) акте то, что у Лесажа было раскинуто на два действия (на II и III акт).

Первым долгом он сократил буффонаду масок и вместо пестрых комических вариаций Лесажа, дал только две обособленные конические сцены: одну — в самом начале второго акта в споре Труффальдино с Бригеллой, другую — в середине, где разыгрывается сцена с книгой законов. Панталоне в роли королевского секретаря не получает самостоятельных jeux de théâtre. Сокращение гротеска дает возможность усилить драматизм сюжетного действия и повысить драматическую напряженность всего акта. Той же цели служит введение соперницы принцессы — эпизодической фигуры Адельмы и искусный прием сбрасывания покрывала Турандот только при третьей загадке.

Облик принца Калафа приобретает определенно патетический характер. Если первый акт пространно подготовил зрителя к восприятию героической настроенности принца, то во втором акте этот героизм развертывается полностью, и великодушие принца выявляется как порыв благородной души, исполненной любовного самозабвения. Мощно и прекрасно звучит его ответ на все дружеские предостережения: «Morte pretendo о Turandote in Sposa» («Или смерть или Турандот»). Повторение этой лаконичной, драматически обостренной реплики звучит гораздо сильнее и убедительнее, чем аналогичные по содержанию, изящные триолеты и элегические стихи Лесажа («Je pretends voir la princesse, la posséder ou mourir»).

Параллельно идет усиление драматизма в речах короля и принцессы. Негодование короля, сетующего на жестокость своей дочери — выдержано в стиле сильной трагической декламации. Сама Турандот говорит с определенным трагическим пафосом: она призывает небо в свидетели, что она не жестока от природы, но что только крайнее отвращение к мужчинам (abborrimento estremo) вызывает ее на самозащиту.

Она торжественно заявляет, что падет мертвой от стыда, если только ее победят при разрешении загадок. Это уже не грациозная капризница Лесажа, а грозная мужененавистница. Легкая комедия Лесажа превратилась в трагикомедию и во всех деталях пьесы проявляется твердое устремление к наиболее полному драматизму, с четкой обрисовкой характеров и патетических ситуаций.

{51} Первые два акта «Турандот» Гоцци — лучшая часть пьесы. В последующих трех актах (III, IV, V) действие замирает. Уже проф. A. Köster заметил, что «кульминационный пункт драмы достигается слишком рано, а именно в весьма эффектной второй половине II акта. Начиная с III акта, действие ослабевает и движется только толчками, искусственно изобретаемыми средствами. Главное действующее лицо — Турандот, отступает на второй план и заслоняется второстепенной фигурой интригующей Адельмы. Действие плетется вяло вперед, и сценически действенные места располагаются словно оазисы в пустыне. Заключительная сцена V акта, дающая долгожданное разрешение, не достигает интенсивности, присущей эффектному финалу II акта».

Нам кажется, что есть вполне вероятное объяснение причины, почему так неудачно сложилась общая структура Турандот, только что охарактеризованная словами проф. A. Köster’а[[82]](#footnote-83). Дело в том, что комическая опера Лесажа подсказала Гоцци инсценировку первых двух актов Турандот и в особенности эффектную заключительную сцену II акта, которая у Лесажа являлась естественным финалом. Использовав приемы Лесажа в первых двух актах Турандот, Гоцци особенно удачно оформил сцену разрешения загадок; но для драматизации сказки на протяжении еще трех длинных актов у него уже не было сценического образца, а главное — ряд важнейших сценических эффектов был уже использован. Сценически вернее было бы закончить пьесу там же, где кончает ее Лесаж; но стремление Гоцци к широкому выявлению возвышенных чувств принца побудило его к продолжению действия и к продлению его еще на три акта, для которых его драматические и сценические ресурсы, использованные в начале, оказались недостаточными.

Подведем итоги. Предложенное нами привлечение «ярмарочного театра» Лесажа к изучению и определению сказочного театра Гоцци позволяет восполнить существовавший до сих пор пробел в историографии театра Гоцци и включить творчество венецианского сказочника в определенную историческую традицию. Гоцци развивает жанр, созданный Лесажем, и является прямым продолжателем французской комической оперы. От Лесажа он получает идею театра fiabesque, ряд сценически оформленных сюжетов и целую серию приемов инсценировки сказочно-фантастического действия в гротескном антураже.

Перенося сценическую форму сказочной французской оперетты на подмостки венецианского театра, Гоцци видоизменяет ее, придавая фантастике сильную барóчность, гротеску — народную грубоватость стиля, и возводя лирико-героический элемент в патетический драматизм. Но эти видоизменения все же не столь резки, чтобы нельзя было признать в «Турандот» Гоцци облик «Китайской принцессы» Лесажа.

Сравнение Гоцци с Лесажем, вскрывшее сценическую традицию сказочного театра автора театральных фиаб, указывает пути дальнейшего изучения источников Гоцци. Необходимо привлечь к сравнению не только сказочные сюжеты, как это делали A. Köster и E. Masi, не только итальянские маски Венеции эпохи Гольдони, как это сделано {52} Malamanni[[83]](#footnote-84), не только комическую оперу Лесажа, как в настоящей статье, но и итало-французский театр в целом. Сборники Gherardi, затем «Нового итальянского театра» (Riccoboni)[[84]](#footnote-85) и «Пародии Итальянского театра»[[85]](#footnote-86), наконец, пьесы многочисленных либреттистов первого периода французской комической оперы — вот тот обширный материал, который подлежит обследованию будущего истолкователя Гоцци и историографа сценической сказки. Вскрыть почву, из которой появляется фиаба Гоцци, интересно не только в связи с ознакомлением с театром венецианского патриция[[86]](#footnote-87). Нет перспективы расширяются, если вспомнить, что как французские, так в особенности и немецкие романтики опираются в своих поисках Нового театра на творчество Гоцци. Изучая его источники, мы тем самым даем историю романтического театра[[87]](#footnote-88).

# **{53}** Трагедия героической борьбы

## 1. Сервантес и трагедия героизма

Среди дошедших до нас драматических произведений Мигэля де Сервантеса, самым грандиозным творением является бесспорно его трагедия «Нумансия». В мощных и своеобразных контурах Сервантес начертал трагическую судьбу мужественного народа, из любви к свободе не пожелавшего сдаться в плен и заживо похоронившего себя на развалинах осажденного неприятелем родного города. Героем трагедии изображена не единичная сильная личность, а *коллективная воля* испанского народа, его презрение к смерти, его готовность к самопожертвованию, его патриотический порыв и пламенное устремление к величию.

Столь смелый и обширный замысел трагедии, сам по себе, представляет выдающийся интерес, так как попытки изобразить народ в роли главного действующего лица и единственного носителя трагической идеи, крайне редки не только в испанской, но и в мировой драматической литературе. «Нумансия» Сервантеса заслуживает особого внимания также и потому, что она является самым крупным памятником первоначального периода испанского народного театра. Написанная накануне выступления будущего «единодержавного властелина сцены» — Лопе де Вега, трагедия Сервантеса явственно обнаруживает в своей структуре те основные элементы, из которых впоследствии развилась драма «золотого века» Испании. Не забудем также, что «Нумансия» — единственная трагедия Сервантеса и что только по ней мы можем судить о незаурядном даровании Сервантеса, как трагического поэта, — даровании, которое долгое время было заслонено от взора литературной критики бессмертными образами «Дон Кихота». Что побудило Сервантеса приняться за трактовку героического сюжета и создать произведение, в котором патриотическое воодушевление разрастается до безмерного экстаза? Вспомним, что прежде, чем вступить на поприще драматического писателя, Сервантес долгие годы провел на военной службе, за время которой он испытал все «тягости моря и войны». Он принимал участие в неудавшейся экспедиции, отправившейся на помощь осажденной турками Никосии, содействовал захвату турецкого корабля, участвовал в походе на Тунис и храбро сражался в знаменитой морской битве при Лепанто (1571), где навсегда лишился левой руки. Тяжкий плен и унизительное заточение, выпавшие на долю Сервантеса, когда пираты {54} отвезли его в кандалах в Алжир, с особой силой пробудили в нем острую тоску по далекой родине. Известно, сколь отчаянные и смелые попытки бегства предпринимал невольник-Сервантес и какую отважную энергию он проявлял ради спасения себя и товарищей от позорного рабства. Впоследствии Сервантес с гордостью вспоминал о славной победе при Лепанто: «мой взор упал на пустынную поверхность моря, напоминавшего мне о героическом подвиге героя Дон-Хуана Австрийского, — о победе, в которой и я принимал участие с высокой славой солдата, с мужественной храбростью и сильно бьющимся сердцем, хотя и занимал подчиненное положение».

Эти тревожные годы оставили, несомненно, глубокий след в душе писателя-воина. Возвратившись из неволи на родину, Сервантес пишет под свежим впечатлением всего пережитого пьесу «Алжирские нравы», где рисует мрачную картину мучительных страданий христианских невольников, причем выводит и себя самого под именем раба Saavedra. По собственному показанию Сервантеса, он написал в эту эпоху (1580 и след. годы) от двадцати до тридцати комедий, и некоторые названия этих пьес (как, например, «Морская битва», «Константинопольские нравы»)[[88]](#footnote-89) позволяют предположить, что и в них звучали отголоски только что изжитых впечатлений. Е этому же времени относится и создание трагедии «Нумансия». Поэтическая фантазия Сервантеса, закаленного в боях и в мытарствах неволи, создает потрясающие образы сверхчеловеческих страданий, воскрешает в идеализованной форме высшее напряжение волевых усилий и рисует зарождение героических чувств из недр неистовых приступов отчаяния. Мощный подъем национального чувства, безусловное подчинение личности высшему патриотическому долгу, мужество пред лицом смерти, вера в бессмертную славу героев — все эти основные мотивы трагедии являются, без сомнения, просветленным отзвуком личного отношения Сервантеса к героям и жертвам войны и художественным воплощением тех идеалов, которые Сервантес связывал с историческими судьбами испанского народа. Было бы неправильно рассматривать стоический дух, пронизывающий всю драму, как простое подражание Сенеке или другим классическим образцам, так как из подражания вряд ли могла бы создаться единая и цельная настроенность трагедии «Нумансия». Принято думать, что, сочиняя «Нумансию», Сервантес хотел возбудить патриотическое чувство своих современников славными примерами великого прошлого. Возможно, что и так. Однако, нельзя выставлять эту тенденцию, как единственный и первичный мотив, пробудивший творческое воображение автора. Хота и нелегко распознать под отвлеченными образами трагедии ядро личного мироощущения Сервантеса, но все же необходимо его учесть, иначе останется непонятным, откуда вырастает та сила убежденности и та искренность пафоса, которые так сильно впечатляют нас в «Нумансии». Солдат-Сервантес, личной храбростью засвидетельствовавший свою {55} любовь к родине и не раз наблюдавший в битвах проявления доблестных сторон испанского национального характера, мастерски воплотил в колоссальных трагических образах свое идеальное понимание национального героизма.

В истории героической гибели древней Нумансии Сервантес нашел богатый материал, соответствующий его замыслу. Оплот кельт-иберийского народа, небольшой город Нумансия, храбро выдерживал в течение 14 лет осаду и истощил терпение римлян своим упорством. Настойчивость осажденных стоила римлянам бесчисленных жертв людьми и деньгами; искусство римских полководцев вновь и вновь разбивалось о мужество малочисленного населения города, который заслужил даже почетное наименование terror imperii. После смены многих военачальников и целого ряда военных неудач, римляне поставили во главе избранных войск Сципиона Африканского (знаменитого разрушителя Карфагена), которому и удалось, после продолжительной осады, голодом принудить Нумансию к сдаче (130 г. до Р. Хр.). Но когда победители вступили в город, они не нашли в нем ни одного нового человека: не желая попасть в рабство к римлянам, нумансийцы предпочли погибнуть, разрушив город и уничтожив друг друга. Повесть о доблестной гибели Нумансии запечатлена в трудах римских историографов, а также и в испанских хрониках 16‑го века, откуда Сервантес и почерпнул целый ряд исторических подробностей.

Драматизируя одну из самых блестящих страниц истории Испании, Сервантес изображает в первом акте (или «Хорнаде») трагедии, лагерь римских войск, стоящих под стенами осажденной Нумансии. Сципион обращается к своим солдатам с обличительной речью, упрекая их в изнеженности и праздности. Пусть войска напрягут все силы в борьбе с врагом, упорство которого бесчестит римское имя, столь грозное для всего мира. Решительно отклоняя всякие переговоры с осажденными, Сципион приказывает приступить к правильной осаде, вырыть глубокий ров вокруг города и терпеливо дожидаться, пока голод не доведет неприятеля до полного истощения. «Пусть наши солдаты будут покрыты только пылью, а не кровью врага», — говорит Сципион. Мужеству нумансийцев, жаждущих сразиться с врагом в открытом и честном бою, противопоставляется, таким образом, терпение, выдержка и коварная тактика римлян. Намечая уже в первом акте этот контраст, автор неоднократно подчеркивает его в дальнейшем развитии действия.

Появляющаяся в конце акта аллегорическая фигура «Испании-» оплакивает грядущую гибель и предсказывает, что слава народа, осмелившегося защищать, не страшась смерти, дорогую свободу, никогда не умрет: она возродится, подобно фениксу, из пепла. «Испания» взывает к реке Дуэро, окаймляющей Нумансию, умоляет ее отомстить за нумансийцев. На ее мольбы «река Дуэро» отвечает патетическими стихами, в которых подтверждает, что «ночь забвения никогда не покроет светлое сияние великих дел». В заключение река «Дуэро» пророчествует о славных судьбах, которые ожидают Испанию в эпоху Филиппа II.

{56} В следующих трех действиях, но отношению к которым первый акт является как бы прологом, обрисовываются бедствия голодающих граждан осажденного города. На площади Нумансии собираются на совет защитники города. С новой силой звучит мотив доблестной борьбы: каждый из воинов изъявляет свое страстное желание в открытом поле померяться силами с римлянами. Все готовы бросить вызов смерти, чтобы спасти себя от позорной и ужасной необходимости умирать от голода. Но римляне уклоняются от сражения; поэтому нумансийцы решают вызвать на единоборство храбрейшего из римлян: пусть исход поединка решит участь города. Но прежде нужно принести очистительные жертвы, умилостивить богов и узнать от них уготовленную городу судьбу. Жрецы приводят украшенного цветами барана, но во время жертвоприношения раздается подземный гул, появляется демон, который тушит священный огонь, опрокидывает жертвенник и уносит приготовленного к закланию барана. Удрученные дурным предзнаменованием, жрецы поручают кудеснику Маркино выведать, при помощи всех его колдовских средств, грозную тайну будущего. Маркино вызывает магическими заклинаниями дух недавно умершего от голода нумансийца: из могилы медленно поднимается труп (с маской покойника на лице) и падает наземь. В ответ на вторичные заклинания мертвый предсказывает гибель города: нумансийцы уничтожают сами себя, охваченные неистовством. Услышав зловещее пророчество, кудесник Маркино бросается вслед за исчезающим в могиле трупом и заживо погребает себя.

Сугубо страшные сцены появления инфернальных сил и воскрешения покойника подготовляют дальнейшее нарастание ужасного зрелища человеческих мучений.

Римляне отвергли предложенный им поединок. Тогда осажденные воины решают предпринять отчаянную вылазку, чтобы пробиться сквозь ряды врага. Но этому противятся их жены: поднимая на руки своих детей, они умоляют мужей не бросать их и не отдавать их на произвол римлян. Они требуют, чтобы мужья взяли их с собой и дали им возможность разделить с ними геройскую смерть свободных граждан.

Героический плач женщин, сменяется печальной беседой двух влюбленных, в которых чувство голода бессильно заглушить голос сердца. Морандро пытается утешить свою возлюбленную нежными словами любви. Горестные стоны изнемогающей от голода Лиры пробуждают в нем отвагу и решимость во что бы то ни стало раздобыть из римского лагеря кусок хлеба, чтобы продлить жизнь своей любимой. Вместе с верным другом Леонсио, Морандро проникает далеко в лагерь римлян, погубив немало врагов. На обратном пути гибнет Леонсио, а Морандро, весь израненный, вручает все же своей возлюбленный кусок хлеба, орошенного его кровью, и умирает у ее ног. Подвиг любви, свершенный доблестными юношами, изображен в дивных стихах, насыщенных силой и движением.

Выступают и другие жертвы войны: маленький мальчик, которого мать ведет за руку, трогательно просит купить ему хлеба. Но в ответ он слышит лишь скорбные вопли обессиленной горем и голодом {57} матери. Тогда мальчик предлагает идти дальше — быть может, ходьба утишит хоть немного страдания.

Приближается трагическая развязка. Предложение общей смерти и общего пожара с восторгом принимается всеми нумансийцами, для которых плен — высший позор. Граждане несут на костер свое имущество и сжигают свои драгоценности. Население готовится к братоубийственному самоистреблению, и уже бегут женщины, спасающиеся от солдат, по приказу вождей приступивших к поголовному истреблению всех, побоявшихся покончить жизнь самоубийством.

Незадолго до трагического финала, на сцене появляются аллегорические образы Голода, Болезни и Войны. В их речах вновь (как и в первом акте) провозглашается непреложная воля Судьбы, предопределившей разрушение Нумансии. «Болезнь» признается, что ей нечего больше делать в городе, так как бешенство и неистовство овладели сердцами истребляющих друг друга граждан, которые умирают с радостным сознанием, что им удалось вырвать торжество из рук врага. «Голод» указывает на пламя, поднимающееся над крышами домов, и рисует картину того, что происходит в городе: дети Нумансии бегут по улицам, спасаясь от братоубийственного меча, обезумевшие мужья убивают любимых жен, а отцы почитают себя счастливыми, умерщвляя своих сыновей.

После этой мрачной прелюдии следуют сцены предсмертной агонии города, которые иллюстрируют то, о чем только что повествовал «Голод». Два мальчика в страхе убегают от преследования. Вождь нумансийцев ведет жену и двух сыновей в храм Дианы, где им суждено принять смерть от его руки. Исполнив тяжелый долг, вождь возвращается, но лишь для того, чтобы поведать зрителю о своем решении погибнуть на костре, после чего он снова скрывается.

Наступает мертвая тишина. На городскую стену взбираются с наружной стороны Сципион и римские полководцы, изумляющиеся внезапно наступившему успокоению. С ужасом видят они, что в городе все разрушено, улицы заполнены трупами нумансийцев, земля насыщена дымящейся еще кровью. Посреди площади они замечают огромный костер с обуглившимися трупами. В городе остался живым только один юноша, спрятавшийся на башне; у него ключи от города, и Сципион сулит ему помилование и награды, если только он согласится сдаться живым. По юноша отвечает с башни, что унаследовал от погибших нумансийцев всю их ненависть к римлянам и что он сумеет до конца остаться верным сыном родины. С этими словами он кидается с башни и разбивается на смерть. Римляне удаляются. Сципион вынужден признать, что он побежден героизмом нумансийцев. Трубный звук возвещает о появлении «Славы», которая воспевает храбрость Нумансии и грядущее могущество Испании.

Разделяя трагедию на четыре акта («Хорнады»), Сервантес не соблюдает единств времени, места и действия. Попеременно перенося место действия из римского лагеря в осажденный город, он достигает таким путем ярких контрастирующих эффектов. Изображаемые события протекают в течение нескольких месяцев и медлительно-торжественный {58} темп драмы скорее приближается к созерцательному ритму эпопеи, чем к напряженному действию трагедии. Только в конце произведения, как бы под напором все более грозных происшествий, Сервантес несколько ускоряет драматическое движение. Введением аллегорических фигур и волшебно-фантастического элемента Сервантес разрушает, конечно, единство действия, следуя в техническом отношении уже до него установившейся традиции. От себя Сервантес вносит тщательно соблюденное *идейное* единство, которое и придает его трагедии строго монументальный характер, объединяя воедино равноценные и разнородные составные части драмы.

Характерно, что уже в первом акте, в торжественных речах аллегорических фигур, определенно указан конечный исход драматического действия: суровый рок предопределил разрушение Нумансии и гибель ее народа неизбежна. Таким образом, зритель с самого начала драмы приучается мыслить роковую неизбежность всего происходящего на сцене. В его душе напряженное опасение не должно сменяться надеждой на счастливый исход. На протяжении четырех актов он созерцает неисчислимые атрибуты и последствия грозного бедствия, именуемого Войной. Кровавые столкновения, ужасы голода, всеистребляющее пожарище, безумие самоубийц, скорбь об утраченных близких, горе матери и плач любящих жен, молитвы отцов, магические заклинания, воскрешение мертвого, холодное равнодушие смерти ко всему живому, патриотический экстаз и воодушевление опасностью, героизм храбрых и страх трусливых — все это показал Сервантес зрителю, не раз напоминая, что все это предопределено судьбой, что все это неизбежно. Но можно ли сказать, что основное настроение пьесы зиждется на слепом преклонении пред всемогущей слепой судьбой? Нет, ни в коем случае! Искупающим моментом является пламенная вера в бессмертие героического подвига. Надежда на грядущую Славу, которая увенчает героев бессмертным и прекрасным ореолом величия, с самого начата трагедии внушается зрителю, одновременно с мыслью о неизбежности всех бедствий Войны. Эта вера в бессмертие героизма должна оправдать в душе зрителя все те ужасы, которые он созерцает, как нечто неизбежное. Пусть нравственная справедливость будет временно нарушена, пусть храбрые и доблестные сыны Нумансии погибнут, но зато их озарит вечное, божественное сияние Славы. Вместо нравственного возмездия античной трагедии, вместо психологического рока Шекспира, мы встречаем в трагедии Сервантеса искупление и оправдание Славой. Вместо нравственного искупления выступает оправдание красотой. Нет ни карающего, ни милующего Бога, но есть божество эстетическое — Слава. В этом обожествлении Славы и в этом преклонении пред героизмом подвига нельзя не усмотреть основную идею трагедии Сервантеса.

Идейное вдохновение насквозь проникает драму, оно проявляется в символических репликах аллегорических фигур, в страшных речах воскрешенного покойника, в действенном пафосе самих героев и в царственном ритме трагических стихов. Ради выявления основной идеи Сервантес совершенно удалил из драмы комический элемент и {59} не дал разрастись любовному эпизоду, кратко обрисовав его в печально-нежных тонах. Располагая примитивными приемами драматической техники, Сервантес не сумел, быть может, создать стройный организм трагического действия, но зато он начертал ряд гигантских фресок, изумительных по своей синтетической идейной силе. Ужасы войны показаны им на сцене в несмягченном свете, без малейших оттенков неуместной чувствительности. Бесстрашно обнажая превеликие страдания людские, Сервантес не подчинился однако вызванным им самим образам, но преодолел их мучительную горечь и нашел путь к высшему просветлению в идейной вере в бессмертную красоту героизма.

Опубликованная впервые в 1784 году «Нумансия» Сервантеса вскоре была переведена на французский, немецкий и английский языки, и вызвала восхищенные отзывы Гете, братьев Шлегелей, Шелли. Жан Поля и Шопенгауэра. Тем не менее трагедия Сервантеса не стала всеобщим достоянием. Старые переводы были вскоре забыты, новые не появились. Среди современных исследователей Сервантеса нередко можно встретить самую высокую оценку трагедии. Так, напр., Henry Watts указывает, что «Нумансия» занимает в истории испанской драмы то место, которое в истории испанского романа принадлежит «Дои Кихоту», а в новом труде ученого знатока театра Сервантеса — Catarelo y Valledor, «Нумансия» удачно сравнивается с титаническими фресками Микель-Анджело.

Можно только искренне пожалеть, что «Нумансия» никогда не была переведена на русский язык. Ведь трагедия Сервантеса напоминает нам о тех далеких временах, когда театр не отставал от стремительного движения исторических судеб народа, а возвещал идеи, способные пробудить героические порывы целой нации.

## 2. «Битва в Тевтобургском лесу» Генриха Клейста

Когда вспыхнула мировая война и небывалый подъем национального самосознания охватил Германию, среди современников Гауптмана и Демеля не нашлось достойного певца, который явился бы выразителем господствующего настроения. Творчество импрессионистов и неоромантиков, вроде Стефана Георге, Рильке и Гофмансталя, оказалось, в своей эстетической замкнутости, за пределами неожиданно нахлынувших бурных страстей. Не найдя вокруг себя мощного поэтического таланта, мысль нации обратилась к прошлому и кумиром дня стал Генрих фон Клейст, поэт-драматург эпохи раннего романтизма. Его драма «Битва в Тевтобургском лесу» обошла все немецкие театры и энтузиазм по отношению к Клейсту стремительно разросся. Так совершился редкий в истории литературы факт воспризнания поэта, произведения которого целое столетие лежали погребенными в пыли библиотек.

Клейста знают у нас очень мало, да и в Германии на всем протяжении XIX века только Геббель и О. Людвиг (творцы новой немецкой драмы) высоко ценили дерзкий и смелый полет фантазии Клейста. Целое столетие произведения Клейста не находили отклика в «стране Шиллера и Гете». Ко времени столетней годовщины смерти Клейста (1811 — {60} 1911) о нем заговорили в причастных к литературе кругах немецкого общества. Немногие почитатели неукротимого трагического гения Клейста выступили с пламенным призывом к освобождению поэта от несправедливого векового пренебрежения. В большинстве случаев, защитниками Клейста, оказались литераторы, сами находившиеся в открытой вражде с господствующим в Германии умонастроением. Они доказывали, что Клейст вскрыл те стороны немецкого характера, те возможности и особенности нации, которых не коснулись ни классики в лице Гете и Шиллера, ни романтики начала XIX века. Сторонники Клейста требовали признания поэта, именно противопоставляя его классическим и романтическим традициям ненецкой литературы, согласно с которыми и у нас в России привыкли судить о Германии. Имя Клейста стало лозунгом борьбы с укоренившимися литературными привычками, с академическим педантизмом, с косностью и неподвижностью эстетического вкуса большинства. Борьба за Клейста выяснила впервые грандиозный размах его дарования и исключительное значение его творчества[[89]](#footnote-90). Труды O. Brahm’а, Meyer Benfey и в особенности W. Herzog’а — показали, что Клейст создал целый ряд гениальных драм (с шедевром «Пентезялея» во главе), лучшую немецкую комедию («Разбитый кувшин») и несколько замечательных новелл — в целом величественный памятник искусства, которым «вправе гордиться страна».

Что касается «Битвы в Тевтобургском лесу», то сторонники Клейста объявили эту драму «величайшим национальным произведением немецкой литературы» (см. W. Herzog: H. v. Kleist, стр. 460)[[90]](#footnote-91). Те немногие, оппозиционно настроенные литераторы, которые взяли под свою защиту Клейста, были уверены, что эта оценка будет принята большинством только в далеком будущем; они считали, что необходима длительная эволюция эстетического вкуса большинства, коренное его видоизменение для того, чтобы произведения Клейста могли быть пригнаны действительно национальными.

Этот прогноз, однако, не оправдался. Под натиском патриотических чувств нация устранила эстетические сомнения и восторженно приветствовала «Битву в Тевтобургском лесу», как близкое и понятное национальное произведение.

«Битву в Тевтобургском лесу» Клейст закончил к январю 1809 г. Поэт создавал свою драму в эпоху, когда властной рукой Наполеона, Германия была раздавлена и уничтожена до конца.

Аффект мучительной национальной скорби целиком захватил Клейста, — одного из немногих, ясно понимавших трагизм политической ситуации. {61} Письма Клейста, относящиеся ко времени создания «Битвы в Тевтобургском лесу», полны страшной ненависти к Наполеону, но в то же время они исполнены крайнего негодования по адресу соотечественников, безропотно переносивших унижение страны. Клейстом овладевают приступы острого презрения к малодушию немцев, к их беспомощной бездеятельности и растерянности. Он сурово казнит слепой оптимизм немцев, их бессилие осознать, что полная гибель отечества неизбежна, если только они останутся нерешительными и не приступят к действию. В то самое время, когда космополит Гете *созерцал* бессилие Германии и стремился уйти от «отвратительной действительности» в сферу чистой поэзии, Клейст болел и мучился тем, что не может помочь беде. Со скрытым озлоблением взирал он на индифферентизм единомышленников Гете, а в патриотических речах Фихте к немецкой нации Клейст не слышал призыва к конкретному делу, что заставляло его высмеивать Фихте в злобных эпиграммах. Ведь Фихте говорил в 1807 – 8 году о необходимости духовного возрождения народа и призывал основать «царство духа и разума». Клейст же приглашал всех и каждого на борьбу с врагом и требовал немедленно взяться за оружие: «Zu den Waffen, zu den Waffen, was die Hände blindlings raffen», — поет Клейст в одном из патриотических стихотворений 1809 года.

Было известно, что Австрия готовится к новой борьбе с Наполеоном, но что боязливый и слабый король Пруссии, Фридрих Вильгельм III, не решается примкнуть к коалиции. Клейст страстно желал, чтобы Пруссия присоединилась к коалиции, но он чувствовал, что слабохарактерность короля и нерешительность немецких патриотов помешают и сделают невозможным объединение, необходимое, чтобы избежать катастрофы. Видя кругом себя одно лишь малодушие, Клейст решается выпустить грозное воззвание к народу, призвать нацию к действию, к решительной борьбе с врагом. С этой целью он пишет свою драму «Битва в Тевтобургском лесу», которая должна была дать первый «сигнал к восстанию».

Крайний индивидуалист, поэт «глубочайших проявлений души человеческой». — Клейст вдруг превращается в певца национальной свободы и создает произведение с определенной политической тенденцией. Он хочет воздействовать на толпу, жаждет поднять упавший дух народа и вызвать его на борьбу за свободу. Воинствующая поэзия — poesia militans становится его идеалом: из служителя чистого искусства Клейст превращается в агитатора. Он творит в пароксизме патриотического возбуждения. Рождаются дикие образы нечеловеческой лести и ненависти.

Всмотримся пристальнее в драму Клейста. Положив в основу драматического действия исторический факт победы Германа-Арминия над римскими легионами Вара в Тевтобургском лесу (9 год по Р. Хр.), Клейст так распланировал свое произведение, что в нем совершенно ясно отразилась «отвратительная действительность» Германии накануне Венского мира (1809). На фоне пьесы Август-Наполеон; из Рима-Парижа двигаются победоносные римские войска, подчиняя себе одно германское племя за другим. Союз предводителей германских племен — князей бездеятельных и малодушных, боязливо остерегающихся принять крайние {62} меры борьбы — определенная аллегория на Рейнский союз 1806 года, исполнявший все прихоти Наполеона. Коварный римский военачальник Вар и его отношение к наивной германке Туснельде, равно как целый ряд других деталей — должны были быть поняты, как намек на современные отношения между французами и немцами 1809 года. Дерзкие анахронизмы, щедро рассыпанные по пьесе, нагляднее всего свидетельствуют о том, что Клейст создавал свою драму, непосредственно обращая взор от германцев 9 года по Р. Хр. к Пруссии и немцам 1809 г.

Герой драмы — Герман призывает германских князей к борьбе с вторгающимися в пределы Этрурии римлянами. Он хочет заставить их без страха осознать близость грядущей катастрофы. «Я был бы сумасшедшим слепцом», — говорит Герман, — «если бы позволил себе и войску, которое я веду на поле брани, тешить себя пестрыми призраками легкой победы, не видя мрачной истины». Ведь только крайнее напряжение сил и исключительные жертвы могут спасти германцев; поэтому Герман требует, чтобы князья решились «собрать свое серебро и золото, продать или заложить свои драгоценности, опустошить поля, истребить стада, сжечь поселения». Но несознающие действительной опасности князья отказываются принести свое достояние в жертву отечеству. Тогда Герман без малейшего колебания меняет план действия: он переходит на сторону врагов с тайной целью изменить им в решительную минуту, обрушиться на них с тылу. В душе Германа не происходит конфликта, когда он обменивает доблесть на предательство и избирает нечестный способ борьбы. Ненависть, кипящая в нем, заранее устраняет самую возможность колебания и предопределяет его поступки. Если путь к спасению ведет чрез предательство, то Герман всей душой приветствует и предательство. Цель оправдывает средства.

Принося клятву верности своим новым союзникам — римлянам, Герман одновременно приступает к тайной агитации против них. Ему необходимо вызвать возмущение в народе против римлян — и для этого он не стесняет себя выбором средств. Вступление дружественных римских войск в Этрурию, не обошлось без частичных эксцессов со стороны солдат Вара. Этими «зверствами» пользуется Герман с искусством опытного агитатора. Он велит тайно разглашать, что римляне сожгли не три, а семь германских селений; что они не удовольствовались убийством германки, но и закопали, «вдобавок», живым ее отца. После того, как римляне по ошибке срубили один из священных дубов, Герман приказывает оповестить народ, что римляне насильно принуждают германцев отрекаться от их богов и поклоняться Зевсу. Распространив ложные слухи, Герман задумывает инсценировать «римские зверства» и высылает германцев, переодетых в одежды римских солдат, с строгим наказом жечь, грабить и чинить насилия над своими же односельчанами. Направив агентов-провокаторов вслед за римским войском, Герман лично отправляется в поиски дальнейших средств тайной агитации. Он негодует на порядок, который сохраняют дисциплинированные римские легионы, и клянет тишину, царящую вокруг. Герман готов поджечь свой город со всех концов, лишь бы только возбудить народ против римлян. Эта сцена ночного обхода едва ли не самая страшная в драме. Ставленники {63} Германа ведут германскую девушку, якобы изнасилованную римскими солдатами: они приводят несчастную к ее отцу, освещают ее лицо факелом и внезапно раскрывают отцу позор дочери. Отец тотчас же, на месте, закалывает дочь. Тогда выступает Герман и повелевает отцу разрубить тело дочери на 15 частей и разослать эти части по 15 германским племенам. Этот кошмарный акт агитаторского вдохновения достигает цели: народ, почувствовавший запах крови, повсеместно поднимается на римлян. Остается лишь дать условный сигнал к истреблению римлян. (Заметим, что по ходу действия, ничто не мешает допустить, что девушка была изнасилована не римлянами, а агентами-провокаторами Германа).

Для обеспечения успеха адского плана, Герману нужно было усыпить бдительность римского посла, — осторожного и хитрого Вентидия. Это дело Герман поручает своей жене Туснельде, приказывая ей во что бы то ни стало завлечь посла в сети любовной интриги. Туснельда протестует, она не хочет притворно любезничать с послом, не желает лгать и обманывать. Но суровый приказ Германа заставляет ее повиноваться. Право распоряжаться женой (по-своему им любимой), как простым *средством* борьбы с врагом — для Германа вне всякого сомнения. Привязанностей личной и семейной жизни для него не существует, если дело идет о спасении отечества. Не колеблясь, он посылает своих детей в качестве заложников к предводителю свевов — к своему недавнему врагу, с которым он вступает теперь в соглашение напасть на римлян в Тевтобургском лесу.

Когда наступает час кровавого отомщения, и Герман готовится дать сигнал к поголовному уничтожению врагов — Туснельда умоляет его пощадить хотя бы одного праведника. Она просит помиловать римлянина, великодушно спасшего из огня германского ребенка. Но Герман грозно проклинает этого римлянина за то, что тот на мгновение пробудил в нем искру сострадания к врагу и тем самым сделал его, Германа, «предателем великого дела Германии». В ответ на просьбы жены Герман открыто высказывает лозунг, которым он руководится в своих действиях: «ненависть — мой долг, месть — моя добродетель». Отказ от сентиментальности возведен здесь в автономный принцип поведения.

В своем решении мстить беспощадно Герман непоколебим. Нравственных сомнений он не знает; фанатик идеи родины и ее свободы, он уничтожает в своей душе малейшие проблески сострадания и великодушия. Но Туснельда еще колеблется. Доверившись любовным признаниям римского посла, которого она завлекала по приказу мужа, она ужасается мысли, что посол обречен на гибель вместе с другими римлянами и просит спасти его. Но Герман решительным жестом исправляет смятение чувств Туснельды. Он доказывает ей ловким приемом вероломство римского посла и внушает ей свою неистовую ненависть к римлянам. Убедившись, что посол обманывал ее, Туснельда дает Герману обещание отомстить за себя. Она заманивает посла на свидание; но вместо Туснельды его ждет изголодавшаяся медведица.

Клейст не отступил пред рискованной задачей — вывести на сцену варварский акт мести, продиктованный нечеловеческой злобой: наслаждаясь {64} «сладким часом мести», Туснельда наблюдает, как разоренный зверь раздирает на части римского посла, и жестоко издевается над своей жертвой. Несколько позже Герман приветствует Туснельду словами: «Привет тебе, героиня! Как мощно и великолепно ты сдержала свое слово!»

В последнем, пятом, акте драмы изображено поголовное избиение римлян, не ожидавших предательства со стороны Германа. Убивают их не по-рыцарски: происходит просто страшная резня. Герман сражается с германским вождем из-за «чести» убить самого Вара, плененного, но не обезоруженного еще германцами. Заключительная сцена — триумф Германа-победителя. Происходит героизация Германа — пред ним склоняются германские вожди и венчают его лаврами спасителя отечества.

Таково «величайшее» (по отзыву немецкой критики) национальное произведение Германии. Герой драмы Герман, — это тот «идеальный» спаситель отечества, которого призывал Клейст в годы страшного позора Германии. Этот идеальный герой знает лишь одну цель — освобождение родины. Им владеет чувство абсолютной уверенности, что ради достижения этой цели — ему дозволено все. Решительно все — в самом роковом значении этого слова! Герман не отступает ни пред изменой, ни пред обманом. Хитрость и предательство, гнусная провокация и неукротимая жестокость — все дозволено. Герман действует, не брезгуя ничем; для него все средства хороши, при условии, что они обеспечивают успех. Герман свиреп до конца, он жертвует не только условной моралью, но и самыми основными требованиями нравственности — ради своего идеала. Вильгельм Телль Шиллера поднимается на борьбу ради отомщения жены и детей. Герман жертвует женой и детьми ради идеи, так как он отказался от сентиментальности во имя той же родины, любовь к которой повелевает ему не ощущать сострадания к врагу.

Немецкая критика права, говоря, что у других народов нет подобного литературного произведения. Действительно, до Клейста, мировая литература не знала типа героя, жертвующего нравственностью ради идеи, и не ведала героизации демонического патриота, абсолютно имморального. Торжествующее утверждение сатанинской гордости всецело принадлежит немецкому поэту, дошедшему в своем радикализме до крайних пределов.

Закончив «Битву в Тевтсбургском лесу» к январю 1809 г., Клейст тотчас же обратился к издателям с мольбою напечатать драму: но никто не согласился. Точно также ни один из театров не решился на постановку пьесы. Немецкая цензура, всецело зависевшая тогда от французов, наложила свой запрет, и никто не услышал «сигнала к восстанию», возвещенного Клейстом. Только в 1821 году Людвиг Тик напечатал драму; изредка она появлялась на сцене второй половины XIX века.

«Клейст пришел слишком рано», — говорит немецкий критик W. Herzog: — «явись он на пять лет позже (в эпоху освободительной войны 1813 – 14 гг.) — его бы встретил шумный успех». Это предсказание шумного успеха осуществилось только в 1914 году.

## **{65}** 3. «Конрад Валленрод» А. Мицкевича

Из других — недраматических, обработок той же темы, укажем на певца ирландского народа *Томаса Мура*, изобразившего в одной из частей своей поэмы «Лалла Рук» героическую борьбу персов с арабами (подразумевалась борьба ирландцев с англичанами). Т. Мур создал идеальный, светлый облик народного героя, гибнущего после отчаянной борьбы с более могущественным врагом. Геройская смерть венчает его лаврами неувядаемой славы борца, ни на минуту не изменившего идеалу рыцарской чести. Его смерть бесполезна, так как вместе с ним гибнет его отчизна, но подвиг его прекрасен.

В резком отличии от подобной идеализации, своеобразно видоизменяя мотив драмы Клейста, творит Адам Мицкевич, создавая героя своей поэмы «Конрад Валленрод».

Характер борца за родину польского поэта не поддается лаконичному определению, так как разноречивые чувства владеют его помыслами и поступками. Облик Конрада Валленрода неоднократно меняется. Первоначально мы видим его доблестным рыцарем — открыто и честно борющимся с немцами-крестоносцами. Но когда несметные полчища Тевтонского ордена грозят Литве полным разрушением, тогда национальная скорбь литвина Конрада мучительно обостряется («только горе Литвы пред собою он видел и слышал»). В страшных душевных муках рождается решение Конрада бороться с врагом путем измены. Он проклинает час, в который «горе Литвы» вынуждает его стать предателем, но все же переходит на сторону тевтонов для того, чтобы, завоевав доверие врага, погубить его.

«Ты раб: у рабов есть одно лишь оружие — измена» — внушает ему мстительный голос старика Вайделота.

Итак, мы видим, что Мицкевич бесстрашно вступает на путь, намеченный Клейстом. Это чрезвычайно интересное совпадение свидетельствует о том, что в жизни народов бывают моменты, когда их поэты, наиболее чутко воспринявшие народное горе — пристально всматриваются в проблему соотношения нравственности и патриотического долга, переоценивая прежние ценности. Не забудем, что Мицкевич писал свою историческую повесть о мести литвина в 1828 году, накануне восстания 1830 года и что Клейст создал титанический облик Германа в эпоху полного унижения Германии.

Но дальнейшая судьба героя поэмы Мицкевича резко отличена от поведения героя драмы Клейста.

Конрад Валленрод не выдерживает искушения.

Решение мстить путем измены опустошает его душу, сжигает ее, так что он теряет власть над собой. Когда наступает час грозной мести, Конрад испытывает мучительные колебания. Правда, он выполняет свое решение и истребляет врага, но пред нами уже не тот Конрад. Свое дело он довел до конца как бы последним усилием воли. Его неукротимая натура сломлена укорами совести, и мы слышим его стоны и признание в своем бессилии. «Мстить еще — нет силы больше у {66} меня, не могу я больше — человек и я!..». Конрад не хочет дальше лгать «изменой гнусной» и «без чести»: он «гнушается ложью» и не желает больше «ни вредить, ни мстить», чувствуя жалость к своему врагу. «Немцы — тоже люди!» — восклицает Конрад, — «Бог меня наставил, на пути иные жизнь мою направил».

Критика давно уже отметила «разлад между намерением и совестью» в душе Конрада (Спасович).

А. Погодин указывает, что Мицкевич творил образ коварного мстителя «в то самое время, когда в душе поэта совершался поворот к христианскому прощению и милости к врагам, когда сам Мицкевич уже склонялся к отрицанию гордости и гордого разума». Так или иначе, но Мицкевич показал нам мстителя Конрада в образе кающегося грешника, преодолевшего гордыню духа, зло и жестокость. «Сила духа — силу грубую сломила» — таков конечный итог поэмы. В сравнении с Т. Муром, Мицкевич глубже и острее, но крайности мощного Клейста для него неприемлемы.

# **{67}** От акробатизмак трагическому искусству(Жизненный путьреформатора немецкой сцены Фридриха Шредера)

## 1. Сценическое искусство в Германии около 1750 г.

Во второй половине XVIII века сценическое искусство Германии стремительно быстро изживает глубочайшие перемены. Мизерные подмостки кочующих комедиантов сменяются постоянными городскими театрами, актер-импровизатор уступает место актеру-воплотителю художественного замысла поэта, восторги толпы пред грубо-комическими шутками Арлекина-Гансвурста распыляются, и героем сцены становится трагик — истолкователь стихийных обликов трагедии Шекспира. В мощных порываниях молодых драматургов эпохи «бури и натиска», вдохновляемых пламенным гением юного Гете, проявляются художественные силы страны, пробуждающейся к самобытному творчеству и созидающей национальную драматическую поэзию, а вместе с нею и новые формы немецкого театра. В бурном процессе перерождения, немецкая сцена освобождается от иноземных влияний и выступает, как достойный соперник сценического мастерства Италии и Франции, внося свое новое слово в строительство западного театра.

В многообразной деятельности Фридриха Людвига Шредера[[91]](#footnote-92) это устремление немецкого театра к самостоятельной жизни находит наиболее яркое выражение. Актер, драматург, режиссер и руководитель Гамбургского театра — Ф. Л. Шредер с гениальным чутьем уловил задания, поставленные эпохой немецкому искусству сцены и властно приступил к их разрешению. Его имя живет в памяти потомства, как благороднейший пример мудрого новаторства, исключительной энергии и подлинной любви к искусству. Являясь одним из самых влиятельных основателей немецкого театра, «великий Шредер» столь же близок и дорог своим соотечественникам, как нам, русским, — Волков или Дмитревский. Но его значение выходит за пределы служения национальному искусству. Шредер ввел Шекспира в репертуар немецкой сцены и тем самым содействовал распространению героического театра Шекспира не только в Германии, но и во всех странах Западной Европы, испытавших влияние немецкого романтизма, в том числе и у нас в России.

{68} Дабы правильно оценить заслуги Шредера и обрисовать его жизненный путь, необходимо, хотя бы вкратце, наметить те условия, в которых развивалось немецкое сценическое искусство накануне знаменательных реформ 70‑х годов XVIII века.

### \* \* \*

Около 1750 года внимание изысканных знатоков и любителей сцены в Германии целиком уделено мастерству иностранных художников театра. В дворцовых театрах различных немецких княжеств празднуют свои триумфы итальянская опера и французский балет, среди пышных декораций и празднично разукрашенного зрительного зала. Из Италии выписываются наилучшие архитекторы и художники-декораторы, певцы и певицы, Франция посылает в Германию балетмейстеров и танцовщиков, Париж и Венеция полновластно руководят художественными начинаниями, диктуя свои вкусы и указывая образцы блистательных сценических представлений. Немецкие князья соперничают друг с другом в роскоши оперно-балетных постановок, костюмов и декораций, расходуя безумные средства на содержание многочисленного персонала. Первоклассные декораторы-иностранцы, как Бибиена или Сервандони, превращают театр в роскошное зрелище, на котором все искусства сочетаются в пышное, чувственно-радостное празднество.

В совершенно иных, резко-отличных условиях протекает деятельность немецких актеров. Их не удостаивают приглашения ко княжескому двору, их драматическое искусство ютится на убогих подмостках передвижных театров кочующих комедиантов. Жалкие декорации и костюмы, нищенское имущество, умещающееся на одной телеге, зависимость от своенравных вкусов грубой толпы, подчинение артистических интересов корыстолюбию антрепренера, тысячи случайностей в трудных странствиях по глухим деревушкам, суровая школа повседневной борьбы за существование — такова незавидная доля немецкого актера странствующей труппы. Церковные власти преследуют его всяческими запретами, достопочтенные бюргеры, оберегая общественную нравственность, клеймят его презрением, а придворное общество, увлеченное иностранным театром, свысока взирает на его не вымуштрованную по французской моде игру. Казалось бы, что при столь невыгодных обстоятельствах обоснование немецкого сценического *искусства* неосуществимо.

Но именно эти кочующие труппы комедиантов и явились рассадником самобытного национального театра и собирателями живых артистических сил страны. Принося в провинциальное захолустье светоч поэзии, они увлекали за собой молодые таланты, пробуждали инициативу, и вызывали смелое дарование из глубоких недр народной жизни. Все главные деятели немецкой сцены вышли из среды странствующих актеров и получили свое художественное образование на площадке кочующего театра. Рост и развитие германского театра неразрывно связаны с деятельностью Нейбер, Шёнемана, Коха, отчима Шредера — Аккермана и других руководителей — принципалов актерских {69} предприятий, подготовивших несколько поколений талантливых артистов.

Гете впервые учел значение этого широкого потока театральной жизни. Создавая в своем романе «Ученические годы Вильгельма Мейстера» всеобъемлющую картину духовной культуры Германии XVIII века, он поставил в центре повествования изображение пестрых судеб одной из таких странствующих трупп. Для героя романа — юного В. Мейстера, ищущего свободного развития своей личности, устремленного к красоте, — нет иного исхода, как примкнуть к комедиантам. Он задыхается в чуждой художественным интересам косной мещанской среде, а общество аристократии, культивирующее искусство, для него, как для не дворянина, недоступно. И только в общении с актерами он обретает необходимую для художника внутреннюю свободу.

Не располагая великолепными декорациями и феерическими постановками придворных спектаклей, странствующие актеры обладали развитой техникой актерской игры, на которой и зиждился их театр. Актер единолично создавал театральное зрелище, воплощая в себе и автора, и исполнителя пьесы. Неистощимый запас юмора и фантазии, акробатическая гибкость тела, выразительная сила телодвижения и мимика, выпуклый жест, стремительный темп групповых сцен, искус-снос пользование бутафорией, находчивость и смелый вымысел — все это позволяло актеру до бесконечности разнообразить свои выступления к творить театр, захватывавший фантазию зрителя. Текст пьесы сочинялся самими актерами во время ее исполнения, причем заранее намечался только общий ход развития действия. Эта техника так называемой импровизованной игры перешла к немецким актерам от итальянцев еще в XVII веке и традиция ее прочно сохранялась в рассматриваемый нами период. Несмотря на протесты ученых критиков, комический герой импровизованных спектаклей — Гансвурст (немецкая перелицовка персонажа итальянской комедии — Арлекина) продолжал увеселять городскую и деревенскую публику своими неожиданными выходками, акробатическими шутками, дерзкой пародией и гротескным шаржем. С его появлением воцарялись веселье и смех, забавные неожиданности, колкая сатира, и причудливый спектакль покорял воображение зрителя, пленял случайностью и новизной. Актер-импровизатор своей игрой как бы заслонял убогие декорации и нищету обстановки. Он был властелином сцены на любых подмостках.

С распространением ложноклассической трагедии Корнеля и Расина в Германии, где ряд второстепенных драматургов пытались привить немецкой сцене высокий стиль французского трагического искусства, импровизация не исчезает. Напротив, комедии и интермедии с участием излюбленных актеров-комиков являются опорой и обеспечивают материальный успех трагического репертуара, непривычного для публики, ожидающей от театра развлечения и зрелища. Но дух времени побуждает директора-принципала культивировать трагический репертуар и актер-импровизатор, комик по преимуществу, вынужден выступать в трагических ролях «высокого стиля». Несколько позднее, когда увлечение оперой и балетом охватывает широкие массы зрителей, {70} странствующие труппы расширяют музыкальные и танцевальные номера, входившие в их спектакли и постепенно вводят планомерное исполнение оперы, опереток и цельных хореографических представлений. Создается характерная для средины XVIII века ситуация: трагедия неизменно появляется в сопровождении оперы, оперетки, интермедии, импровизованного фарса или балета. Те же актеры выступают в один и тот же вечер в разнородных жанрах сценических представлений.

От актера требуется теперь исключительная разносторонность: он должен преуспевать как трагик, певец, танцор и как комик-импровизатор. Закончив роль тирана-короля в трагедии, он появляется на сцене в шутовском наряде исполнителя грубо-комического фарса или же танцует в балетном костюме какое-нибудь эффектное pas des deux. Снова переодевшись, — поет колоратурные арии. Вполне естественно, что при таковом совмещении разнородных ролей, стройность стиля игры *среднего* актера утрачивается. К тому же его первенство на сцене все более настойчиво оспаривается драматургом-литератором, предъявляющим актеру требование точного воспроизведения текста и полного воплощения драматического замысла. Наступает переходная пора, когда актеры старшего поколения, памятуя о прежних традициях импровизованной игры, упорно сопротивляются все возрастающему влиянию драматурга, не считаются с предлагаемым им текстом пьесы, признавая за собой право добавлять или заменять литературную драму ради достижения наибольшего сценического эффекта. Молодое же поколение, воспитанное в кругу усиливающихся литературных интересов, выказывает склонность подчиниться поэту, и отдать себя на служение не одной только «сцене», — но и «драме». На этой почве происходят постоянные трения внутри актерских трупп, в исполнение вносится половинчатость и неопределенность, и сценическая игра, не завоевав новых и не утратя еще старых навыков, становится бесформенной и бесхарактерной.

Нет сомнения, что жизнь кочевника, свобода импровизации и разработка различных жанров — много способствовали разностороннему развитию личности немецкого актера. Но для сценического воплощения литературной драмы ему недоставало художественного воспитания, строгой школы стильной игры и эстетически настроенной среды зрителей. В сравнении с французским актером, действовавшим в центре изысканной культуры — в Париже, выступавшим пред обществом с твердыми литературными традициями, — немецкий актер казался грубым, неуклюжим и провинциально невежественным. Ему чужда культура ритмического стиха в драме, преклонение пред художественными ее достоинствами и уважение пред зрителем, как ценителем искусства. Германия еще только творила свою драматическую литературу, не имея ничего в прошлом и естественно, что актеру неведомо еще гордое сознание, что он является проводником художественных ценностей. Авторитет зрителя, как художественного критика, был ничтожен и толпа, наполнявшая зрительный зал, являлась не судьей в вопросах искусства, а источником материального благосостояния.

{71} Все эти обстоятельства приводили к хаотическому состоянию сценического искусства и вызвали полное горечи восклицание знаменитого критика драмы, творца «Гамбургской драматургии» — Лессинга: «У нас есть актеры, но нет актерского искусства». Лессинг был прав, поскольку он имел в виду актера — выполнителя поэтических намерений литератора. Но не забудем, что в эту эпоху немецкий актер служил не столько драме, сколько сцене, творя не литературный театр, а театр, как таковой. Об этом живо напоминает своеобразный счет актера, приводимый историком немецкой сцены Девриентом:

За исполнение 6 арий — 6 флоринов

За один полет по воздуху — 1 флорин

За один прыжок в воду — 1 флорин

За облитие водой — 34 крейцера

За получение 2‑х пощечин — 1 флорин 8 крейцеров

За получение 1‑го пинка ногой — 34 крейцера

По сему счету с благодарностью получил

NN.

Актер-комик, акробат и танцор — опора народного комедийного театра — автономно царивший на сцене, не удовлетворяет, однако, все возрастающиеся интеллектуальные интересы века Просвещения. В дальнейшем развитии немецкого театра литератор-драматург стремится овладеть театром и вступает в открытое соперничество с автономией актера. Первый страстный этап борьбы протекает в Лейпциге, где в 1737 году драматург Готшед, стремившийся насадить в Германии ложноклассическую французскую трагедию, открывает поход против актера-импровизатора и в союзе с антрепенершей Нейбер учиняет публичный суд над Арлекином-Гансвурстом, сжигает на сцене куклу в пестром наряде Арлекина и торжественно обрекает актера-импровизатора на вечное изгнание.

Тридцать лет позже, в Гамбурге, инициаторы так называемого «Гамбургского Национального театра», стремясь утвердить литературную драму на сцене, ставят во главе всего предприятия литератора (Левена) и приглашают в качестве консультанта и драматурга знаменитого писателя и критика Лессинга. Еще тремя десятилетиями позднее — мы видим Гете — режиссера и руководителя Веймарского театра — строго муштрующего актеров и целиком подчиняющего актерское искусство заданиям неоклассической драмы, которую он пытается водворить на немецкой сцене, работая в тесном сотрудничестве с Шиллером, мечтающим о театре «как моральном институте».

Все эти попытки литераторов реформировать сцену, потерпели неудачу. Готшед оказался бессилен изгнать импровизатора, и Арлекин исчез с германской сцены только в семидесятых годах. Гамбургское предприятие быстро распалось вследствие непрактичности руководителей. Гете уничтожал индивидуальность актера и его театр был лишен крупных артистов. Реформа сцены и актерского искусства не могла придти извне, она необходимым образом должна была исходить *из* {72} *самой актерской среды*. Пред деятелями сцены стояли огромные задачи: создать постоянный театр, уничтожив кочевничество; внести художественные цели в деятельность театральных антреприз, воспитать актера и зрителя к пониманию драматической поэзии, выработать самобытный стиль игры и упрочить общественное положение актера, как правомочного служителя искусства. Вывести актера на новый путь искусства, облагородив театр истинно-художественными заданиями — суждено было Фридриху Людвигу Шредеру.

## 2. Годы странствия(1744 – 1771)

Тревожное детство, бурная юность, исполненная смелого творчества пора зрелых дет — таков жизненный путь Фридриха Людвига Шредера, родившегося в Шверине, 3 ноября 1744 г. Ученические годы его протекают в обстановке неустойчивого быта кочующих комедиантов, порывистая страстная натура не умеряется сдерживающими влияниями школы и семьи, ранняя самостоятельность воспитывает в нем самоуверенность юных дерзаний и его период «бурных стремлений» затягивается до 27‑летнего возраста.

В эти годы формируется его артистическое дарование. Словно идя по стопам исторической эволюции актерского искусства, Шредер последовательно изживает различные стадии его развития. В начале мы видим его акробатом, прыгуном, танцором, импровизатором, затем исполнителем комедийных типов слуг различных оттенков, а на исходе первого периода своей деятельности — актером-воплотителем литературно-художественного замысла поэта. Процесс становления немецкого актерского искусства ясно обрисовывается, на биографии Шредера.

В 1747 г. мать Шредера, известная трагическая актриса София Шредер, приезжает в Россию вместе с труппой начинающего немецкого антрепренера и актера Конрада Аккермана, направившегося в С.‑Петербург вслед за актерами Гильфердингом и Сколари, игравшими в собственном театре на Морской улице. Трехлетний Шредер выступает впервые на сцене в присутствии Императрицы Елизаветы, на придворном празднестве, исполняя аллегорическую роль Невинности в прологе парадного спектакля, сочиненном его матерью. Наивная прелесть ребенка-актера обратила на себя внимание публики, Елизавета приласкала мальчика, вызвав его к себе в ложу и посадив на колени. Это был первый сценический успех Шредера, надолго сохранившего какие-то смутные воспоминания о пышном дворе Елизаветы, о русских льдах и снегах и о Неве, по берегу которой он гулял со своей нянькой. Любопытно, что несмотря на детские годы. Шредер уже числится в списках актеров труппы и получает жалованье — 2 рубля в месяц, что составляло одну шестую часть гонорара первого актера труппы.

В Москве. 1749 году, София Шредер вторично выходит замуж, и в лице Конрада Аккермана, молодой Шредер обретает своего отчима и наставника. Отныне его судьба оказывается теснейшим образом связанной {73} с участью театрального предприятия Конрада Аккермана, вскоре возвращающегося в Германию, где он играет видную роль в течение следующих двух десятилетии (1752 – 1771). Шредер продолжает появляться в детских ролях. Присочиняя новые реплики, мать приспособляет для него «немые» персонажи трагедий, или же разучивает с ним и более сложные роли, подходящие к его возрасту. В то же время Шредер танцует в балетах и участвует в пантомимах, настолько успешно, что рецензент маленького провинциального городка Глогау, особо отмечает его в своем отзыве, предсказывая блестящую артистическую карьеру. В 1755 году Шредер играет роль Арабеллы в новой пьесе Лессинга «Мисс Сара Самсон», на первом представлении ее во Франкфурте на Одере. Этот спектакль занимает важное место в истории немецкого театра. Успех представления первой «мещанской» трагедии, на репетициях которой присутствовал автор, решил долгие споры в пользу нового жанра — *драмы*, завершив победу над сторонниками ложноклассической французской трагедии. С этого же времени труппа Конрада Аккермана обретает крупную славу и выдвигается на первое место среди театральных предприятий Германии. Завоевав отличную репутацию в трехлетних странствиях по Северной Германии, Аккерман решает обосноваться в Кенигсберге, строит постоянный деревянный театр, но начало семилетней войны внезапно разрушает его планы. Ожидаемое в Кенигсберге нашествие русских войск барона Корфа (1758 г.) — вызывает панику в городе, и Аккерман спешно бежит со своей труппой, покидая на произвол судьбы только что оборудованное театральное здание со всем инвентарем. Своего пасынка — Фридриха Шредера, Аккерман оставляет в Кенигсберге, в учебном заведении — коллегии Фридриха.

Мальчику вряд ли пришлось жалеть о разлуке с матерью и отчимом, отношения с которыми рано обострились. Проявления впечатлительной страстной натуры подростка жестоко карались Аккерманом, охотно прибегавшим к телесному наказанию для укрощения своенравия пасынка. Мать Шредера, озабоченная детьми от второго брака, занятая на сцене и управлявшая хозяйственной частью антрепризы, недолюбливала резкие вспышки самолюбия маленького актера и предоставляла воспитание своего сына другим. Арлекин труппы посвящал его в искусство танца, а присяжный поэт труппы — старик актер проходил с ним начальную грамоту. Уже на десятом году жизни, во время гастролей в Варшаве, Шредер пытался бежать от неласкового обихода семьи. Позднее эти попытки бегства от родных неоднократно возобновлялись.

Исключенный вскоре из коллегии за невзнос платы за учение. Шредер обречен на самостоятельные поиски средств к существованию. Он находит себе место ученика у сапожника — сторожа покинутого отчимом театра, голодает и нищенствует в оккупированном русскими войсками городе. На пустынной сцене брошенного театра мальчик находит свое царство мечтаний. Здесь он декламирует, танцует и заполняет сцену воображаемыми балетными постановками. Вскоре появляются новые знакомства. Театр арендует «дантист, канатный плясун и фокусник» — {74} Заргер, а затем «известный всем европейским дворам изумительный английский артист и эквилибрист» Стюарт, демонстрировавший зрителям свою гигантскую силу, танцы на канате, пантомимы и разного рода фокусы.

Одичавший в нищете и одиночестве Шредер, находит в семье Стюарта радушный прием. Молодая жена акробата знакомит Шредера с Шекспиром, обучает его английскому языку и окружает ласковой заботливостью. В благодарность за ласку, Шредер разучивает с ней известные ему балетные номера и с успехом выступает с ней в небольших балетах. Трудно судить насколько сильно запечатлелось в душе Шредера первое знакомство с пьесами Шекспира, из репертуара которого Стюарт декламировал наизусть реплики Отелло. Но зато можно определенно сказать, что фантазия мальчика была пленена ловкостью и смелостью английского акробата. Он быстро усваивает труднейшие трюки элегантного и гибкого Стюарта и совершенствуется в рискованных акробатических кунштюках. Его привлекает опасность и сложность техники эквилибриста и жонглера, ремесло акробата становится для него искусством, почитаемым с фанатичной любовью и это увлечение надолго определяет его сценические вкусы и симпатии.

По окончании военных действий в восточной Пруссии, Аккерман вызывает своего пасынка к себе на юг Германии, где его труппа гастролировала все это время, заезжая в Швейцарию и Эльзас. Во время морского путешествия в Гамбург, Шредер удивляет матросов корабля своей отчаянной храбростью, то спускаясь на зубах по канату с верхушки мачты, то проделывая акробатические трюки на большой высоте оснастки, возобновляя свои фокусы тотчас после опасного падения в море. Искусство жонглера, усвоенное им в совершенстве, выручает его из бедственного положения на острове Борнхольме, куда он попадает после сильного шторма. Не имея ни денег, ни друзей — предприимчивый юноша решает использовать свои навыки эквилибриста и выходит из затруднения, выступая пред крестьянами острова в роли фокусника и жонглера.

Достигнув Любека. Шредер пешком пересекает всю Германию и присоединяется к труппе Аккермана в Солотурне, в Швейцарии. На вопрос отчима, изменился ли он — Шредер отвечает: «если правда, что голод и нищета воспитывают человека, то я получил законченное образование». Этими словами 15‑летний Шредер подводит итог тревожным годам детства и отрочества.

На первых порах Шредер-юноша с трудом уживается в труппе Аккермана. Он резко критикует игру актеров, высокомерно иронизирует над неловкостью танцоров, вышучивает манеру игры отчима к ведет себя вызывающе дерзко, упорно не подчиняясь дисциплине, требуемой от актеров Аккерманом. Попытки укротить его безудержную горячность приводят к ссорам и острым конфликтам, развивают в нем неистовое упорство и бунт против всех стесняющих его свободу ограничений. Черты характера Шредера обостряются и искажаются до дикости. Он проигрывает ночи на бильярде, кутит и пьянствует усваивает привычки прожигателя жизни, вызывает на дуэль за малейшее {75} порицание и бравирует дерзким бретерством. Однажды, запутавшись в долгах, он решается на кражу денег у отчима, затем бежит от родных, испугавшись угрозы тюремного наказания. В другой раз, он действительно попадает в тюрьму по приказу принца Брауншвейгского, за дерзкую выходку на придворном празднестве. Отношения с отчимом временами становятся нестерпимыми и если в детстве Шредер спасался от наказаний отчима бегством, то теперь он обнажает шпагу и нападает на своего воспитателя, как только последний пытается перейти от грозных слов к физической расправе. Много позднее Шредер рассказывает подробно своему другу и первому своему биографу Ф. Мейеру о заблуждениях своей юности; но из уважения к авторитету знаменитого артиста, Мейер не счел для себя возможным передать в точности слышанное и ограничился неполным и смягченным пересказом. Но и из него явствует облик молодого Шредера — высокомерно-дерзкого и исполненного бурного горения, самоуверенность которого подкреплялась шумным успехом у публики и сознанием, что труппа Аккермана имеет в его лице незаменимого и неотъемлемого сочлена.

Став актером труппы Аккермана, Шредер не проявляет ни малейшей склонности считаться с авторитетом ее руководителей и становится в оппозицию с направлением их работы. В эту эпоху Аккерман уделяет свое внимание возникшей недавно мещанской драме и, не прекращая балетных и оперных спектаклей, все же стремится упрочить в репертуаре драму и бытовую комедию. Новое литературное движение, идущее от Лашоссе, Дидро и первых драматических опытов Лессинга, создается как противовес идеально-отвлеченной ложноклассической трагедии и строится ради воспроизведения картин будничного быта, кат; нечто среднее между комедией и трагедией. Актеры начинают работать над «заучиванием» литературного текста пьес, режиссеры, вроде знаменитого трагика Экхофа, основавшего первую школу — Академию актерского искусства, — добиваются дружного соотношения сил исполнителей ансамбля, препятствуют своевольному искажению реплик и борются с глубоко укоренившейся у актеров на первых ролях привычкой выделять себя на сцене, игнорируя игру партнеров.

Эти нововведения встречают в лице молодого Шредера определенного противника. Он выше всего ставит свою неограниченную свободу, и требование уважения к художественному замыслу драматурга кажется ему педантичной узостью состарившихся и бессильных людей. С величайшим пренебрежением относясь к «заучиванию» ролей, недолюбливая «правильность» актерской игры в драме, он горячо увлекается балетом и выше всего ставит искусство танца. Он совершенствуется в строго-классических танцах балета, изощряет свое дарование в пантомиме и достигает мастерства в гротескном комическом танце, требовавшим от исполнителя незаурядной физической силы и ловкости. Акробатическая гибкость тела, добытая с детства, позволяет ему отличаться в труднейших прыжках и рискованных трюках. Его выступления в балетах и пантомимах быстро создают ему популярность. Принц Брауншвейгский приходит в театр специально, чтобы посмотреть прыжок Шредера, во время которого последний сбивал с дерева яблоко и искусно ловил его {76} ртом. В придворном театре в Карлсруэ — Шредер сбрасывает ногой во время прыжка последний из четырех барабанов, установленных на высоте 4‑х аршин. Смелость и чистота техники молодого танцовщика привлекали полный зрительный зал и позволяли труппе Аккермана делать отличные сборы, неоднократно выручая из бедственного положения, в которое вовлекали группу неудачливые драматические представления.

Отличаясь в балетах, Шредер пренебрегает драмой. Все же ему приходится довольно часто выступать в серьезных пьесах, заменяя заболевшего или случайно выбывшего сотоварища. Однажды, в ответ на резкую критику его игры в драме, Шредер горделиво сказал: «Когда я сломаю себе ногу и окажусь непригодным для танца, тогда я унижу себя и стану драматическим актером». В этом отзыве — весь юный Шредер, с его задором и вызывающим утверждением первенства за физической ловкостью и силой в актерской технике. Балет и гротескный танец становятся надолго предметом его страстного увлечения.

Вскоре после посещения Штутгардта в 1761 году, где в это время работал знаменитый французский балетмейстер и теоретик-реформатор балета — Новерр, Шредер приступает к сочинению самостоятельных хореографических представлений. В 1762 он ставит в Майнце свой первый балет «Воровство яблок или сбор фруктов»[[92]](#footnote-93), танцует в нем первую роль, привлекая всеобщее внимание виртуозностью своей техники. Ему передают заведывание балетной труппой и Аккерман обретает в лице своего пасынка искусного балетмейстера, деятельность которого создает основу финансового благосостояния антрепризы. Вплоть до 1778 года — Шредер продолжает сочинять и инсценировать балеты, неизменно танцуя ответственные партии; его балеты обходят все сцены Германии и успешно конкурируют с произведениями французских балетмейстеров. За 16 лет (1762 – 1778) им поставлено 70 балетов, ко многим из которых он сам написал музыкальный аккомпанемент. Деятельность Шредера, как балетмейстера, никем не обследована, поэтому о ней еще трудно судить. Ясно, однако, что Шредер — самая крупная фигура в мастерстве танца Германии XVIII‑го века.

Условия повседневной работы странствующей труппы не допускало ограничения деятельности Шредера сферой излюбленного им балета. Он привлекается к участию во всех разнородных жанрах сценической искусства, культивируемых труппой Аккермана, и вскоре обнаруживается его блестящее дарование, как исполнителя фарсовых и комедийных типов. Случайные выступления в драме сменяются активной разработкой ответственных ролей в комедиях.

В основе сценической техники Шредера-комика лежит виртуозная игра актера-импровизатора. Хотя Аккерман не был склонен придавать большое значение импровизованной комедии, переходя к репертуару бытовых комедий и мещанских драм, тем не менее Шредер усваивает навыки и приемы импровизации, наблюдая их у актеров старшего поколения, {77} не утративших еще прежних традиций. Акробатический элемент импровизованной игры, ее подвижность и телесная выразительность, полная свобода исполнения, строящегося на находчивости и гибкости фантазии актера — все это привлекает молодого Шредера, прошедшего через школу акробата и танцовщика. Не находя в труппе отчима достаточно ярких образцов импровизации, чувствуя отсутствие настоящей школы, Шредер, с обычной для его характера последовательностью, уходит к знаменитому немецкому актеру-импровизатору Курду и целый год совершенствуется в выполнении фарсов и в усвоении замысловатых приемов комедийной импровизации.

Любопытен эпизод из жизни Шредера, характеризующий его способности, как импровизатора. Курц задевает самолюбие Шредера, усомнившись в его способности импровизировать и заставляет его разыграть какой-либо сценарий в виде пробного испытания. Шредер выбирает труднейшую роль слуги в трагедокомедии Дон Жуан, хорошо срепетованной актерами труппы Курца, и проводит ее в таком стремительном темпе, с таким страстным увлечением, что другие исполнители совершенно стушевываются пред игрой дебютанта. Своей неистощимой изобретательностью Шредер приводит в смущение хорошо знавшего свою роль Дон Жуана, так что тот путается в ответах и теряет нить игры. Щелкание языком за сценой — условный знак для окончания игры — не в силах извлечь Шредера со сцены и приостановить его импровизацию; спектакль затягивается на час позже обычного времени, Шредер единолично захватывает внимание зрителей и варьируя без конца забавные трюки, создает ряд увлекательных ситуаций, поражая молниеносной быстротой сменяющихся изобретений и выдумок. Курц восторженно обнимает возвращающегося наконец за кулисы Шредера и приветствует его восклицанием «вот настоящий актер!»

Этот эпизод иллюстрирует природное импровизаторское дарование Шредера, развитию которого не способствовали интересы Аккермана, предпочитавшего бытовую комедию или же комедию характеров, созданную Мольером и его последователями. В труппе Аккермана, Шредер мог проявлять свой талант импровизатора, только в «анонсах» по окончании представления. Согласно древней театральной традиции, исчезнувшей лишь в начале XIX века, извещение зрителей о следующем очередном спектакле поручалось наиболее талантливому актеру — любимцу публики, который обращался к зрительному залу с искусно построенной речью, рекламируя актеров и пьесу следующего дня. Шредер создавал из этой словесной рекламы целое комическое действие, прибегая к разного рода остроумным приемам и веселым шуткам. Якобы забывая, припоминая, спутывая и коверкая заглавие пьесы, он превращал свое выступление в импровизированный фарс, вызывал дружный смех, обострял любопытство толпы и обеспечивал тем самым полный сбор следующего спектакля.

Постепенно к Шредеру переходят роли слуг в комедиях Гольдони и Гольберга. Комический слуга в комедии XVIII века — крайне ответственный персонале. Он ведет интригу пьесы, руководит очень запутанным иногда действием и является главным носителем юмора и {78} веселья. Ему передается по наследству весь запас комических приемов и шуток, некогда находившихся в ведении акробатически подвижных масок импровизованной комедии. Арлекин, сбросив маску, облекается в условный костюм комедийного слуги, превращается постепенно в бытовую фигуру, надолго еще сохраняя традиции и технику импровизованной комедии. Создавая свои бытовые комедии, Гольдони опирается на персонажи комедии dell’arte, в особенности в своих ранних произведениях; точно также и Гольберг, знаменитый датский комедиограф, удерживав! множество приемов прежней комической игры, предоставляя актеру относительную свободу комического вдохновения.

В обширном репертуаре этих двух писателей, очень популярных в то время, Шредер находит широкий простор для применения своих талантов акробата, танцора и импровизатора. Считая, что актеру дано сказать нечто большее, чем автору-писателю, Шредер вносит свою богатую индивидуальность в исполнение комедийных персонажей, измышляет остроумные шутки, причудливым узором гротескных трюков украшает текст пьесы и развертывает блестящую немую игру, вплетая в нее опасные гимнастические фокусы. Молодой, сильный и отважный Шредер пленяет изяществом и легкостью телодвижении, выразительностью пантомимы, смелостью изобретаемых им приемов и бурной горячностью своего темперамента. Он создает серию ролей, прежде находившихся в исключительном ведении актеров-итальянцев, так, например, роль Труффальдино в комедии «Слуга двух господ», написанной Гольдони специально для знаменитости итальянской сцены — арлекина Сакки. Нет сомнения, что если бы не изменились театральные вкусы и требования эпохи, устремившейся к культу ходожественно-литературной драмы, Шредер сделался бы знаменитым арлекином Германии и оспаривал бы успех у славившихся по всей Европе итальянских арлекинов, вроде Сакки или Дарбеса. Но эволюция театра пошла по другому пути и поставила пред Шредером иные задачи.

Даже в лице своего ближайшего наставника актера-комика Аккермана, Шредер имел пример сценического искусства, порывающего с традициями импровизованной техники и указывавшего новые пути. Конрад Аккерман, в молодости солдат русской службы, принимавший участие в турецкой компании фельдмаршала Миниха, обладал разносторонними способностями, высоко ценимыми на сцене. Искусный танцор, проделывавший даже в преклонном возрасте рискованные балетные прыжки, отличный фехтовальщик, наездник и конькобежец, он не был чужд художественной культуры, рисовал, владел кистью и знал несколько языков. Звучный голос, прекрасная фигура, физическая сила и ловкость позволили ему стать первоклассным актером, чисто немецкого характера, с грубоватым здоровьем и наивностью, творящим без всяких образцов, непосредственно и просто. Ему не удавались идеальные роли любовников и героев французской трагедии, условности высокого стиля были ему не по душе. Но зато он прославился как истолкователь добродушных, полных юмора и сердечного веселья характеров, простоватых чудаков, резко-выпуклых народных фигур. По отзыву Шредера, высказанному в зрелом возрасте, Аккерман был великолепный {79} комик. «В комических амплуа, — вспоминает Шредер, — у Аккермана не было роли, которую он не исполнял бы в совершенстве; в трагедии он был значительно слабее. Аккерман — единственный актер-комик, мастерство которого я признавал. За все время моих наблюдений, я не запомню ни одного случая преувеличения (шаржа) в его игре». Он создал для немецкой сцены мощно простые образы Оргона в Тартюфе, Скупого, Сганареля в комедиях Мольера и ряд других ролей в пьесах Лессинга и Гольберга. Историки актерского искусства считают Аккермана основателем немецкой школы натурализма на сцене.

Если Аккерман своим примером мог удерживать Шредера от чрезмерного увлечения шаржем и преувеличенной пародии в создании комических образов, то мать Шредера являла ему образец высокого искусства декламации. Она разучивала роли вместе с младшими сотрудниками, сочиняла в стихах прологи и речи для торжественных случаев, исправляла стих в переводах и переделках и вообще проявляла большую чуткость к ритмическому слову. По признанию самого Шредера — от нее не ускользали тонкие оттенки ударения и она тотчас же подмечала ошибки в интонации.

Но самое сильное впечатление и влияние Шредер испытал при встрече с первым крупным трагиком Германии, — актером Экхофом, примкнувшим к труппе Аккермана в 1764 году.

Знаменитый трагик, воплотитель первых трагических образов самобытной немецкой литературы, созидавшейся усилиями Лессинга, — Экхоф поражал контрастом между своей крайне невыгодной наружностью и внутренним огнем, одухотворявшим его игру. Низкого роста, высокоплечий, угловато-костлявый, с неуклюже сложенными ногами — Экхоф был одарен голосом; — грозная сила, нежность и благозвучие которого, были исключительным, единственным явлением на немецкой сцене. Он побеждал духовной силой звука и мастерство слова искупляло недостатки телосложения. С фанатичной любовью служа искусству сцены, Экхоф требовал от себя и от других строгой работы, самоограничения, исполнения долга и уважения к призванию актера. Он мечтал о широком развитии личности образованного культурного актера, о художественном ансамбле, о глубоком проникновении исполнителя в поэзию драматических образов.

Величие духа в тщедушном теле поразило молодого Шредера. С свойственной ему в юности непримиримостью, Шредер внутренно запротестовал против актера, оскорблявшего своим видом его идеал грациозного, ловкого танцора. Зло и надменно критикует он Экхофа, назойливо преследует его подсчетом ошибок в игре, иронизирует над его приемами настойчивой и упорной работы и в итоге вызывает своей дерзостью уход Экхофа из труппы. Но загадочная победа духа над физическим уродством вызвало в богато одаренной натуре Шредера первое сомнение в абсолютной непреложности идеала, до сих пор являвшегося ему в облике акробата, танцовщика и гибкого клоуна-комика. На исходе первого бурно-стремительного периода своей жизни, Шредер изживает до конца свои увлечения и, исчерпав в полной мере {80} их возможности, достигнув совершенства в области балета и гимнастического комизма — переходит к исканию новых форм творчества.

## 3. Во главе Гамбургского театра

После многолетних странствий в Швейцарии и на юге Германии, Аккерман пытается избавить свою труппу от докучливого передвижения по провинции и обосновывается в 1764 году в Гамбурге, в одном из самых оживленных центров театральной жизни того времени. Выстроив новый театр, обновив состав труппы и затратив большие средства на декорации и костюмы, Аккерман в течение двух лет с большим успехом ведет свое предприятие, привлекая гамбургских зрителей пышной постановкой оперных и балетных новинок и игрой Экхофа и г‑жи Гензель в драмах и трагедиях. Шредер — в эту эпоху сложившийся вполне актер-комик и опытный балетмейстер — находит широкое поле деятельности для применения своих талантов. Но на третий год, предприятие Аккермана, не выдержав больших затрат на постановку оперно-балетных спектаклей, терпит жестокий финансовый крах. Дабы выйти из затруднения, Аккерман передает свой театр со всем инвентарем инициаторам первого немецкого художественного театра, так называемой «Гамбургской антрепризы».

Руководители нового театра, прославившегося благодаря «гамбургской драматургии» Лессинга, выдвигают ряд интересных принципов с целью обеспечить художественный характер всего предприятия. Сознательно отказываясь от гастролей в других городах, они усматривают в «постоянном» театре залог будущего успеха, справедливо осуждая кочевничество комедиантов, как главный источник шаткости и неуверенности артистического дела. Стремясь к полной независимости художественного руководительства от материальных забот, они считают необходимым разделить заведывание хозяйственной частью, поручая ее правлению, от режиссуры, которую передают директору «обязанностью которого было бы следить за развитием сердца, нравов и искусства молодых начинающих актеров». Балет исключается из репертуара в целях приучения зрителей к вдумчивому и сосредоточенному восприятию драмы. В качестве критика, драматурга и юрисконсульта приглашается знаменитый автор — создатель новой немецкой драмы — Лессинг, а директором театра избирается литератор Левен, тотчас же приступающий к воспитанию актеров при помощи лекций об «основах телесной выразительности». 28‑го сентября 1767 ставится шедевр немецкой комедийной литературы: — «Минна фон Барнхельм» Лессинга с Экхофом, Аккерманом и г‑жей Гензель в главных ролях.

Однако, уже через год обнаружились недочеты организации «Гамбургского Национального Театра», возглавляемого директором-литератором. Актеры не признавали авторитета литератора Левена в роли режиссера и вышучивали его на репетициях. Гамбургские купцы, вошедшие в состав правления, оказались совершенно некомпетентными в ведении сложного театрального хозяйства. Публика, привыкшая к театру-зрелищу, неподготовленная к серьезной драме — скучала без {81} оперы и балета и вскоре перестала интересоваться новым театром, Пришлось нарушить принципы, снова искать счастья на гастролях в других городах, возобновить балет, пантомиму и допустить на сцене импровизацию Арлекина, в надежде хотя бы арлекинадой привлечь зрителей в пустующий театр. Шредер, с исчезновением балета оставшийся не у дел и перешедший в труппу Бернадона-Курца, в Майнце, — спешно привлекается к балетным постановкам, но и его виртуозный танец не спасает гибнущее предприятие. Весной 1769 года труппа и инвентарь Национального театра снова переходят к «принципалу» Аккерману, и вовлекаются в прежние тревожные странствия передвижного театра. Крупные денежные обязательства и всевозможные неурядицы тяготеют над уставшим от театра Аккерманом. Весной 1771, за полгода до смерти, он передает руководство труппой Шредеру.

На развалинах «Гамбургской антрепризы», знаменующей собой опасность неумелого вмешательства теоретиков-литераторов в жизнь театра, Шредер строит новое сценическое искусство, органически развивающееся под руководством опытного актера, с детских лет привыкшего к нервной работе за кулисами и к изменчивым настроениям зрительного зала. Осторожно и медленно, первый режиссер нового времени, осуществляет на практике принципы художественного театра, с исключительной стойкостью проводя в жизнь коренную реформу всего театрального быта. Девять лет (1771 – 1780) режиссуры Шредера обеспечивают за Гамбургским театром громкую славу и укрепляют принципы Гамбургской школы сценического искусства. Работа Шредера идет в трех главных направлениях: выработка актера, воспитание зрителя и создание художественно-ценного репертуара.

Первые шаги Шредера-рожиссера, по-видимому, были неудачны и заслужили порицание со стороны ветерана сцены — Аккермана. «Ты слишком резок, односторонен и невежлив в сношениях с труппой. Нельзя обращаться с актерами, как со статистами». Но по мере углубления работы, Шредер приобретает тактичную опытность, овладевает неровностью своего характера и чувствуя возложенную на него ответственность, подчиняет свою горячность строжайшей дисциплине.

С присущим его натуре пламенным рвением, Шредер приступает к выработке дельного художественного выполнения пьесы, и в дружном ансамбле видит основу культурного театра. Актера необходимо ознакомить не только с его ролью, но и с пьесой в целом, с малейшими оттенками поэтического замысла, с отзвуком основного ритма в частных подробностях. Для достижения такого эстетического восприятия драмы, Шредер неоднократно читает актерам предназначенную к постановке пьесу, выясняя ее поэтические особенности и только после таких собеседований приступает к обычным репетициям. Если вспомнить, что в практике сценической деятельности труппы Аккермана, неоднократно бывали случаи, когда вновь прибывшему актеру спешно вручали «выписанную роль» неведомой ему пьесы и через два‑три часа выпускали его на сцену без единой репетиции — то станет понятным значение нововведения Шредера для актеров «кочующей» труппы. Те же меры впервые применял Экхоф в своей «Академии актерского искусства», {82} к точу же будет стремится и Гете в Веймарском театре, идя по пути, закрепленному Шредером.

С исключительной проницательностью Шредер определяет и учитывает индивидуальный талант своих сотрудников, что позволяет ей поставить каждого на свое место при распределении ролей. Он воспитывает талант актера, ведя его от легких ролей к более сложным заданиям, руководя им иногда в течении нескольких лет подряд, и добиваясь в конечном итоге тесного согласования особенностей дарования с характером поручаемых актеру ролей. На одном примере особенно ясно обнаруживается замечательная прозорливость Шредера-режиссера. Дебют новичка — молодого Брокмана в 1771 году, произвел на всех сочленов труппы крайне неблагоприятное впечатление: слезливость тона, витиеватая манерность движений и неприятные оттенки провинциального говора в декламации — вызвали определенное недоверие к будущности актера, тем более, что уже в Венском театре он был оценен как «безнадежный талант». Один только Шредер восстал против общего мнения, предсказывая Брокману блестящую сценическую карьеру. Занявшись его воспитанием, Шредер проходит с ним все роли, бережно переводя его из комедии в драму и постепенно подготавливая к трагической игре. Через два года Брокман с огромным успехом выступает в ответственной трагической роли, а через пять лет его слава гремит по всей Германии, после создания (впервые на немецкой сцене) чарующего облика задумчиво-печального Гамлета. Знаменитый первый истолкователь загадочного датского принца в Германии, целиком обязан своим успехом проницательной оценке Шредера, взрастившего его талант.

Только редкая энергия Шредера могла добиться положительных, художественно-ценных результатов от режиссуры, поставленной в крайне тяжелые условия повседневной работы с небольшим составом труппы, занятой одновременно в драме, опере и балете, перегруженной репетициями, затягивающимися до полуночи, выносившей на своих плечах обширный пестрый репертуар. Актерам приходилось иногда разучивать по три — по четыре роли еженедельно, помимо подготовки арий и танцев, выступать в тот же вечер в нескольких ролях, часто совмещая изображенье героических фигур с исполнением второстепенных действующих лиц. В напряженной атмосфере такой усиленной деятельности, Шредер проявляет блестящие организаторские способности, экономя время, оберегая силы актеров и соединяя их усилия в цельное сотрудничество. Ясно учитывая недостатки внутренней жизни театра, Шредер стремится отделить драму от оперы и балета и избавиться от необходимости гастролировать в других городах. Это ему удается только после упорной, длительной борьбы с установившимися театральными вкусами зрителей.

Первоначально Шредер сохраняет обычай заканчивать драматически! спектакль оперно-балетным представлением, вполне сообразуясь с симпатиями гамбургских театралов и памятуя о печальных опытах «Национального Театра». Более того — он входит в союз с итальянским антрепренером Николини, создавшим в Гамбурге театр-зрелище, {83} с пантомимами, интермедиями и всякого рода техническими эффектами на фоне пышных декораций. Это объединение помогает ему вывести антрепризу из задолженности и несколько укрепить расшатанное хозяйство театра. Но по мере того, как растет репутация драматических актеров труппы, Шредер постепенно переходит к освобождению драмы от ее традиционных спутников — оперы и балета. В 1773 году он порывает связь со спектаклями Николини, затем распределяет драму, оперу и балет по различным дням недели, обеспечивая за драмой цельность впечатления. В итоге он достигает возможности ограничить оперные представления одним днем в неделю, а в 1778 году выключить балет из репертуара своего театра.

Укрепив материальное положение театра и проведя труппу чрез испытание подготовительной работы, Шредер приступает к реформе репертуара. Он пытается установить связь между театром и драматической литературой молодых поэтов «бури и натиска». Ставит «Клавиго» и «Гетца фон Берлихингена» — творения молодого Гете, рискует играть «Стелла», на которую быстро налагают запрет и заступается за молодых драматургов Клингера и Ленца, защищая их от гонения со стороны консервативной критики. Но не найдя опоры в слишком молодой еще драматической поэзии Германии. Шредер воскрешает великана — Шекспира. За первым представлением «Гамлета» в 1776 году следуют одна за другой премьеры: — Отелло, Шейлок, Мера за меру, Король Лир, Ричард II, Генрих IV и Макбет (1776 – 1779).

Шекспир предстал в сценическом воплощении пред немецкими зрителями, вызванный мощной волей Шредера, впервые ощутившего значение английского поэта для театра. Лессинг, Вил Анд и молодой Гете, увлекавшиеся Шекспиром-драматургом, но никогда не видевшие его творения на сцене, подготовили реформу Шредера, но все же не настолько, чтобы можно было показать Шекспира в его истинном облике. Шекспир — Шредера не похож на того Шекспира, которого знаем мы. Гамлет и Корделия не умирают, акты сокращены, переставлены или же вычеркнуты совсем, весь текст дан в прозаической переработке.

Вкусы публики того времени шли навстречу трогательной чувствительности, но великие потрясения английской трагедии отвергались весьма решительно. После первого представления «Отелло» вспыхнул шумный скандал и на следующий день в газете можно было прочесть следующее описание спектакля: «Обмороки следовали за обмороками. Двери лож открывались и захлопывались, люди уходили или же выносились из театра, а (согласно достоверным сведениям) преждевременное разрешение от бремени некоторых известных жительниц Гамбурга явилось следствием созерцания и слушания сверхтрагической трагедии». Шредер был вынужден сглаживать и смягчать, и на следующем представлении Дездемона оставалась в живых, ради успокоения встревоженных нервов зрителей галантного века рококо. Но уступая духу времени, Шредер все же утвердил Шекспира на немецкой сцене и вскоре вся Германия ликовала, приветствуя Брокмана в роли Гамлета и самого Шредера в ролях Шейлока, Лира, Фальстафа и Макбета. Гастроли {84} Шредера в 1780 в Берлине. Вене, Мюнхене и Манхейме превратились в триумфальное празднество трагического искусства.

Пройдя школу акробата, танцора, импровизатора и комедийного «слуги», Шредер перешел на роли трагика и внес в исполнение трагических образов, не только восторженное преклонение пред поэтическим дарованием драматурга, но и исключительную технику актерского искусства. Традиционные типы он претворил в характеры, сумев подчинить свою необузданную натуру высшим целям искусства сцены. Он нашел свое призвание, обрел властелина и руководителя в мощном гении Шекспира. «Мне думается, — сказал как-то Шредер, — что я в силах выразить все, что хотел выявить поэт в словах и поступках действующих лиц». В этом изречении, а еще более во всем творчестве зрелого Шредера — заключена вся программа сценического искусства XIX‑го века, подчинившего актера поэту-драматургу. При каких обстоятельствах она возникла и укрепилась — об этом и повествуют ученические годы «великого Шредера» — самого крупного сценического деятеля эпохи просвещения.

# **{85}** Комедия Шекспира на сцене Запада

Комедия Шекспира, с ее красочным комизмом, гротескными персонажами, сочным юмором, затейливыми трюками и невесомыми мечтательными настроениями — является ценнейшим завоеванием режиссуры последних двух десятилетий.

В XIX‑м веке — богатом актерами-трагиками, предпочтение отдавалось трагедиям Шекспира, и только с нарождением импрессионизма в жизни и искусстве, была заново открыта чарующая живописность и яркость тонов Шекспира-комедиографа, поставившая пред режиссерами-художниками Англии и Германии совершенно новые задачи.

Бербом Три в Лондоне, Бенсон в Стретфорде, Макс Рейнгарт в Берлине, Г. Фукс в Мюнхене — вскрыли богатейшие возможности инсценировки шекспировских комедий и положили начало их «возрождению» в наше время. Художественные начинания западных режиссеров пошли в различных направлениях.

На английской сцене — заметен уклон к мелодраме, выделение музыкального элемента и танца, а главное, резкое подчеркивание комического гротеска и шаржа. В отличие от немцев — английский актер обладает редкий умением владеть своим телом, соединяет с драматическим дарованием искусство танцора и певца и нередко обнаруживает в исполнении стремительных комических сцен гибкость и ловкость клоуна-акробата. Опираясь на эти актерские качества, Б. Три мог развить в His Majesty’s Theatre в Лондоне, при постановке «Что вам угодно», увлекательно быстрый темп игры, выпуклый и дерзкий гротеск в сцене ночной пирушки и в сцене Мальволио с письмом. Цирковые и фарсовые элементы староанглийской комедии возродились с их неумирающей свежестью, бойкостью и задором.

Точно также и в «Виндзорских кумушках» сцены потасовки и драки, комическая дуэль и пр. проведены были в плане, приближающемся к цирковому зрелищу. С не менее дерзким весельем ставил и Бенсон «Бесплодные усилия любви» в Стретфорде, придавая танцам неподражаемую подвижность и забавность, увлекая неожиданными преувеличенными пародиями.

В инсценировке комических сцен английские режиссеры допускают импровизованные реплики актеров, дополнения и вставки в текст пьесы, иногда весьма недвусмысленные, и дают полный простор грубо-комическому юмору, который у нас можно встретить только в цирке. В итоге — создается зрелище, с непреодолимой силой заражающее грубовато-народным {86} весельем, задором и смехом, вскрывающее глубоко народные и национальные корни творчества Шекспира.

В таком стиле скрещивается как бы два течения. С одной стороны чувствуется крепкая связь с староанглийской народной комедией, веселые гении которой словно оживают для распущенно-забавного пляса на современной сцене. С другой — в этом шарже и гротеске чувствуется исконная любовь англичанина к эксцентричному комизму. Стоит только зайти в одно из бесчисленных лондонских варьете, вроде Палас-театра, где танцевала А. П. Павлова, чтобы убедиться, сколь необходимо для англичанина испытать перед художественным наслаждением романтическим танцем русской балерины — сильную дозу грубо комического юмора, преподносимую со сцены уродливо-смешными эксцентриками. Отсюда же идет стремление английских режиссеров вносить цирковой эксцентризм в комедии Шекспира.

Фарсово-цирковой элемент — самая сильная и живучая сторона английских постановок, созидающая их неповторимое своеобразие. Гораздо слабее и неудачнее их музыкальные новшества, граничащие с безвкусицей, когда, например, в «Что вам угодно» герцога увеселяет женский хор или же шут поет свою знаменитую песню о смерти под аккомпанемент оркестра.

В совершенно ином направлении шла режиссерская работа в Германии. С чисто немецкой научностью здесь стремились, по возможности, к точному воспроизведению текста Шекспира в условиях современной сцены. Для этой цели выстраивали различные сцены, то с средним занавесом, то с порталом на просцениуме, пока изобретение вращающейся сцены не дало возможности показать пеструю смену отдельных сцен Шекспира без отступления от текста. Однако, только с привлечением в театр молодых художников-декораторов осуществилось художественное обновление, довести которое до высокой степени совершенства суждено было берлинскому режиссеру М. Рейнгардту.

## \* \* \*

Мечта Виктора Гюго о чередовании в романтическом театре «величественного и уродливо-смешного» (Sublime et grotesque), конечно, была взлелеяна любовью к Шекспиру. А из творений последнего ни одна комедия не осуществляет это задание с большей полнотой, чем «Двенадцатая ночь».

Контрасты обострены здесь до крайности. Какая пропасть между чарующим идеальным миром, в котором пребывает Герцог, погруженный в мечту о слиянии душ — и тем кабацким миром, где празднуют свои цинично-веселые пирушки Белч и Эгчик! Но для сочетания столь резких контрастов найдены удивительные краски, дана целая гамма переходных тонов от Герцога к Оливии, от Белча к Мальволио, — так что полнота жизни, ее всесторонний захват — преисполнены дивной гармонии.

Не удивительно поэтому, что мысль режиссера издавна облюбовала эту пьесу, влекомая быть может самой трудностью сценического воплощения этой полноты жизни с ее контрастирующими элементами. Немецкий романтик Людвиг Тик первый пережил до конца всю прелесть {87} «Двенадцатой ночи», и увлеченный желанием разбить стену, отделяющую зрителя от актера — нарисовал первый проект инсценировки в замечательной новелле «Юный Столяр».

За ним следуют Иммерман, Девриент — со своими эстетико-сценическими концепциями, а с 1839 года, после постановки «Двенадцатой ночи» Дейгарштейном в Вене открывается длинный ряд режиссерских попыток овладеть всеми аккордами, столь красочно звучащими в этой пьесе.

Две проблемы стоят в центре режиссерских опытов. Во-первых — как осуществить быструю смену отдельных сцен, не нарушая гармоничной структуры пьесы? Возврат к староанглийской сцене, с гобеленом в глубине, прикрывающим комнату Оливии (1840 и 1896), не оправдал надежд.

Гораздо больше успеха имела постановка Мейнингенцев, ставшая на долгое время классически-образцовой для германских театров: одна декорация — полу-сад, полу-двор перед виллой Оливии, т. е. нейтральное, полное «настроения» место действия. Вращающаяся сцена, технически усовершенствованная в берлинском театре Рейнгардта — ускорила темп пьесы, оживила контрастирующие тона и вскрыла массу художественных эффектов, ранее совершенно незамеченных. Академическая холодность Мейнингенцев, их точность и осторожность сменилась колоритными, подвижными, игривыми замыслами Рейнгардта и Мюнхенского художественного театра (1907 – 1908 год).

Неразрывно с этим развивалась другая режиссерская работа: инструментовка противоречивых настроений самой пьесы. Первые опыты половины XIX‑го века определенно чуждались и боялись усиления «уродливо-комического» элемента и затушевывали сколь возможно сочный юмор пьянствующих собутыльников. Пробовали придать этой слишком земной юмористике национальный, местный колорит, ища оправдания ее в перенесении действия из Иллирии в Англию эпохи Шекспира (1905, Цейс в Дрездене).

Мейнингенцы честно воспроизводили весь текст целиком, но они были слишком неподвижны и не сумели овладеть бурным и легким романтизмом пьесы.

Невесомость стремительных комических сцен впервые чует Рейнгардт (1907 г.), изобретающий романтическую рамку для комедии, с целью распыления земной осязательности гротеска.

Рейнгардт выявил впервые романтические комедии Шекспира во всей их грациозной легкости, искрящейся жизнерадостности, музыкальной капризности. Очарование романтического леса в «Сне в летнюю ночь», залитый солнцем весенний сельский праздник в «Зимней сказке», игра контрастирующих настроений в «Двенадцатой ночи» — все это впервые предстало пред зрителем в выполнении красочном и живописном, во всеоружии современного мастерства декорационной живописи. Непрерывный поток сменяющихся декораций был вставлен в искусную рамку, усиливающую романтический характер пьес: краткие паузы при передвижении вращающейся сцены Рейнгардт использовал для небольших пантомим, в туманных очертаниях, под музыкальный аккомпанемент, {88} иллюстрировавших события, происходящие (по пьесе) за сценой (1907 г.). Несколько позднее, в 1909 г., при постановке «Двенадцатой ночи» в Мюнхене, Рейнгардт изменил характер рамки: перемена места действия совершалась при поднятом занавесе, сцена медленно тускнела и заполнялась хороводом причудливо костюмироавнных масок, размахивающих пестрыми фонариками и диковинно танцующих под музыку. Перестройка сцены (незаметно для зрителей) производилась рабочими, находившимися в числе исполнителей маскарадного хоровода. Раздавался звонок, маски исчезали, сцена постепенно освещалась и зритель созерцал новую сценическую картину. Сказочное настроение романтической комедии не прерывалось антрактами и падением занавеса, а звучало полным аккордом.

Характерно, однако, что и Рейнгардт, при всей сказочной иллюзорности постановки, счел нужным инсценировать все фарсовые сцены комедии в английском «цирковом» стиле. Преувеличенная грубость, гротеск, импровизованные шутки и цирковые выходки придавали этим сценам сочность и яркость, напоминавшую о народном веселом театре эпохи Шекспира.

Русская сцена еще не выявила до конца своего отношения к Шекспиру, не выработала русского стиля в постановке пьес великого драматурга. Располагая великолепными художественными силами — актерами и художниками-декораторами — она могла бы с полным правом сказать веское слово. Необходимо только, чтобы нашелся даровитый художник-режиссер, заданием которого было бы объединить и направить к единой цели богатейший художественный материал, имеющийся в распоряжении сценического искусства.

# **{89}** Драматическая поэзияМолодой Германии

## I. Экспрессионизм в немецкой драме

### 1

За последнее десятилетие в Германии возникла новая литературная школа, окрещенная экспрессионизмом, по аналогии с новым направлением в живописи. Под этим названием разумеется комплекс очень разновидных явлений, объединенных их общей тенденцией к новой поэтической формуле. В особенности пышно расцвела драматическая поэзия, с наибольшей полнотой отражающая бурный ритм современного умонастроения в Германии, волевую напряженность в процессе стремительной переоценки всех ценностей. Общая картина, обрисовывающаяся при знакомстве с новейшей немецкой драмой, — чрезвычайно интересна. Новизна сюжетных тем, оригинальность драматургических приемов и способов их сценического воплощения, совершенно новый этический дух, пронизывающий драму — все это глубоко захватывает русского читателя, находящего множество точек соприкосновения между этой «Новой Германией» и духовными поисками нашей русской современности.

Быть может, неполнота и отрывочность наших сведений о новейшем литературном творчестве немцев является причиной некоторой преувеличенной яркости первых впечатлений. За отдельными драматическими произведениями чувствуется какая-то громадная сила напряженных исканий и чувствований. Но, конечно, мы были бы осуждены бродить в потемках, если бы нам не удалось прочесть прекрасные статьи немецких критиков, умело освещающих старое и новое в творчестве поэтов «бури и натиска» наших дней. Подобно тому, как литература импрессионизма очень быстро нашла своих научных исследователей[[93]](#footnote-94), так и экспрессионисты обрели уже своих истолкователей в книге «Введение в современное искусство» (вышедшей вторым изданием в 1920 году)[[94]](#footnote-95), где Max Déssoir (профессор эстетики Берлинского ун‑та). Max Martersteig (историк немецкого театра XIX века) и ряд других известных писателей подвергли критической оценке только что пройденные литературные пути. Особенно ценны {90} суждения Oscar’а Walzel’я, лучшего знатока немецкой поэзии XIX века, всегда чутко следившего за поэтическим творчеством молодых.

Зарождение экспрессионизма относится ко второму десятилетию XX‑го века. В эти годы вспыхнуло новое восстание против натурализма и против эстетизма, объединившее писателей различных направлений: Генрих Манн, Ренэ Шикеле, Курт Хиллер, Вильгельм Герцог, Эдшмид и Леонард Франк, Штернгейм и Гулин, Деблин и Георг Кайзер, Бехнер и Верфель, Вольфенштейн и Рубинер, Кафка и Брод. Что же их объединяло? На это дает прекрасный ответ Ренэ Шикеле, один из первых экспрессионистов. «После точных описаний натурализма, после формальной озабоченности немецких парнасцев, здесь прозвучал крик. Ничто не может дать лучшее представление об этом, как одноименная картина Мюнка — крик. Не было счастья в полумраке времени, хотелось вырваться из окружающей обстановки с нечистоплотными сердцами и руками. Вырваться из шума военной музыки и домашней культуры “задушевности”, в которой так отлично сохранялся дикий зверь (Bestie). Затоптанные, обедневшие, честолюбивые, терпевшие поражение при малейшем столкновении с властями, они кричали»[[95]](#footnote-96). Из таких настроений возник немецкий активизм, стремившийся к претворению слова в дело и нашедший свое отражение в боевых журналах «März», «Aiction», «Forum», из коих и распространялись лозунги пацифизма, солидарности всех народов и борьбы с «зверем во всех житейских его проявлениях».

Тесную связь новейшей литературы с катастрофическими событиями эпохи устанавливает также Max Martersteig[[96]](#footnote-97). Он отмечает гибель духовных идеалов в довоенный период, когда молодежь воспитывалась в строжайшем подчинении чисто материальным замыслам в атмосфере расцветающей промышленности, когда юные силы приносились в жертву властолюбию и богатству, и покорное подчинение судьбе заглушало идеалистические порывы. «Война с ее бурными перемещениями психики превратила эту усталую покорность в открыто прорывающееся восстание. Чрезмерность испытанных страданий, возмущение против вынужденной бесчеловечности на военной службе, в особенности же порабощение и ослепление всего духовного, каждого чувства правды, подавляемого грубостью разнузданных националистических страстей — все это привело к катастрофе — не только физической, но и духовной… После героических настроений первых военных недель — среди молодежи быстро распространились идеи пацифизма, прежде всего в форме страстного возмущения против насилия в каком бы то ни было виде»[[97]](#footnote-98).

Искусство, рождающееся в водовороте стремительных душевных сдвигов, растущее в обстановке неслыханного порабощения политического — {91} естественно ищет выхода в элементарных, мощных, разряжениях. «Мы, наверное, придем к мощно монументальной, а не к нежной, тихой, интимной форме», — говорит другой критик, — так как «перевороты в современном масштабе, насилия под покровом права — беспримерны в истории. Хаотичный вскрик искусства выполнит в своем протесте также и нравственный долг».

Таковы предпосылки общественного характера, образующие фон, на котором появились контуры экспрессионистской литературы и, в частности, новой драмы в Германии.

Чтобы детальнее определить черты литературной физиономии экспрессионизма, прежде всего выделим некоторые его отрицательные признаки. Экспрессионизм отрицает ряд классических для Германии конца XIX века литературных позиций и преждевременно, быть может, отрекается от *Гете*. Поэтизация жизни, наблюдаемая в творчестве великого олимпийца — не приемлется новейшей поэзией, которая прямо в лицо смотрит грозной действительности. О классической гармонии не может быть и речи, когда душа трепещет в судорожных схватках, и вместо излюбленного Гете спокойствия, в новейшей драматической литературе воцаряется ненавистный творцу «Ифигении» — *экстаз*. Изжито также увлечение игривой легкостью *романтической* драмы, в частности очарование комедией Шекспира, в роде «Что вам угодно» и «Сна в летнюю ночь», которые еще так недавно пленяли немцев в фантастических постановках театра Рейнхардта. Вместо игры-поэзии, встает облик серьезного искусства, заинтересованного *этическим содержанием*. Романтическая ирония отброшена, как обветшалое орудие, бессильное справиться с окружающим хаосом. Приемы *натурализма* также оказались непригодными: они подчинили поэта действительности, тогда как основное стремление экспрессионизма — восторжествовать над реальностью, в которой воцарился бес насилия и грубого материализма. В своей трезвой тяжести, в своем бездушии, действительность стала известна каждому. Необходимо одухотворить ее, а не признать; преодолеть, а не подчиниться ей; утвердить духовную мощь человека над необходимостью и косностью материального мира. Поэтому, драма ищет новых средств *дематериализации и уничтожения иллюзии реальности*.

Экспрессионизм отрекается далее от приемов и мироощущения своего ближайшего предшественника и отчасти даже современника — *импрессионизма*. Последний отрицал интеллектуальные звенья в искусстве и разлагал каждое восприятие на мелкие ощущения, опираясь на изысканную впечатлительность утонченной нервной системы. Вспомним лучшие драмы импрессионистской техники, в роде «Электры» Гофмансталя и «Саломеи» Уайльда, необычайно популярные в Германии благодаря суггестивной музыке Рихарда Штрауса. Как туго натянутая струна звенит в «Электре» один лишь порыв ненависти и мести, в «Саломее» — пряное требование эротической исступленности — «Я хочу поцеловать твою голову, Иоанн». И та, и другая героиня — теряют облик характера, цельной личности, переживая свое «я» только {92} в одной заостренной эмоциональной детали. Экспрессионизм стремится к экстазу, исходя из полновесного, всестороннего чувства, возвращается к синтетическому духовному началу, уходит от нервной периферии в глубину души. Вместе с тем, экспрессионисты уходят от пассивного восприятия внешнего мира, господствовавшего в импрессионистских кругах; они не хотят жить впечатлениями, а возвращают поэту творческий порыв, исходят не от объекта, а от субъекта. С этим неразрывно связана перемена этической настроенности: в погоне за ощущениями, нанизываемыми без всякого нравственного критерия, импрессионизм невольно впадал в исповедание этического релятивизма. Он *объективно* воспринимал каждое лицо, будь оно доброе или злое, объективно изучал злодея, стараясь его воспроизвести и понять. Экспрессионизм же хочет *судить*, сказать громко «да или нет», «виновен или невиновен». Он снова вводит стремления и борьбу за нравственные ценности, судит и приговаривает к наказанию, волнуется чувствами всеобъемлющей любви, проклинает ницшеанство, питает чувство сострадания, возмущается несправедливостью и грозит суровой карой. С экспрессионизмом мы снова входим в мир нравственных ценностей, от которых нас основательно отучила эпоха эстетизма. Гофмансталь, находящий эстетическое наслаждение в поглаживании персика, конечно, неприемлем для экспрессиониста, и неудивительно, что излюбленными писателями Германии становятся Достоевский и Толстой.

### 2

Итак — поэзия с величайшей нравственной серьезностью охватывающая мир и человека в целом; поэт — преобразующий мир в субъективном чувство, граничащем с пророческим видением: поэт, одухотворенный до экстаза, устремленный к очищению и всеобъемлющей любви, протестующий и выносящий приговоры, внутренним чувством прозревающий духовную истину — такова новая идеология литературного экспрессионизма. Та же идеология легла и в основу новой немецкой драмы и определила ее основные сюжеты и темы.

*Пацифистская тема* — вопль о мире, впервые была затронута в лирике Эренштейна и Верфеля, в момент зарождения экспрессионизма. Затем она передалась драме и ряд драматических произведений подхватывает крик — «к миру» (Eulenberg — «Jnsel», R. Schickele «Haus im Schnackenloch»; Hasenclever «Antigone»). С особой силой, она трактована у Fritz von Unruh в его «Geschlecht» где автор пытается передать воздействие на человека ужасных переживаний на войне. Весьма характерно, что Fritz von Unruh — бывший прусский офицер, сочинитель драм «Офицеры» и «Принц Луи Фердинанд», написанных до войны в духе милитаризма. За время военных испытаний он стал пацифистом, и под непосредственным впечатлением ужасающих военных картин, написал свою новую драму (Geschlecht), неистовый вопль протеста против страшной бойни, — «экстатичный сценарий», еще хаотический по форме. С большей силой {93} та же тела трактуется в «Seeschlacht» Reinhardt’а Göhring’а, изображающей морскую битву, как она отражается в душе шести матросов, находящихся во время сражения при Скагераке в бронированной башне военного корабля.

Столкновение двух поколений, тема «отцов и детей» — лежит в основе драмы Anton’а Wildgans (директора Венского Бургтеатра) — «Dies irae». Здесь изображена борьба двух мировоззрений — гордого ницшеанства и учения о сострадании, при чем защиту ницшеанских идей берет на себя не молодое поколение, как мы привыкли видеть, а отец. Против него-то и восстает сын, исповедующий иную веру, веру в сострадание. Попытка отца воспитать сына по-своему — сделать из него сильную, эгоистическую личность, губит юношу, и драла превращается в суд над ницшеанствующим отцом. Начинаясь изображением повседневной жизни, драла выходит из плоскости натурализма, проза сменяется стихом, и реалистические картины осложняются фантастикой.

Обвинение, направленное против поколения отцов, разработано также у Г. Кайзера (Koralle) и еще острее у Hasenclever’а («Sohn»)[[98]](#footnote-99). Тот же мотив резко звучит в громоздкой драме Ernst Barlach’а «Die echten Sedemunds»[[99]](#footnote-100), где сын выступает с яростной обличительной речью против кулака-отца, доведшего свою жену до самоубийства. Сцена обличения происходит на кладбище, где, с одной стороны, красуется великолепная гробница семьи Sedemund, а рядом разбросаны убогие могилы самоубийц. Одно из действующих лиц драмы говорит: «Наши сыновья — и это должны понять все матери и отцы — наши сыновья — это наши судьи и мстители за наше ничтожество».

Проблема нравственного очищения положена в основу широко-задуманной «магической трилогии» Франца Верфеля «Человек из зеркала» «Der Spigelmensch». Три части этой большой драматической поэмы изображают последовательное прохождение через различные, все более углубляющиеся ступени нравственного испытания.

«Сострадание, растворение в ближнем, сочувствие к его мукам, попытки исцелить его раны: все это образовало почву, на которой всходила поэзия, направленная против войны. *Клодель*, своими произведениями, построенными на той же этике сострадания, еще до войны приобрел много последователей в Германии.

В “Koralle” Георг Кайзер дал во второстепенных персонажах пьесы отражения святого Франциска. Люди, выросшие среди несметного богатства, беззаботно наслаждавшиеся им, внезапно проникаются отвращением к деньгам и к средствам наживы миллиардера: они отрекаются от богатства, дабы помогать бедным и угнетенным, которые мучаются для того только, чтобы немногие могли накоплять огромные сокровища… Эта ненависть к механизации жизни, к капитализму, из механизации черпающему свои силы, к богатой буржуазии за счет бедных пребывающей среди комфортабельных условий жизни».

{94} Так характеризует Оскар Вальцель общую перемену в сюжетах, интересующих новых немецких драматургов. Этот характерный для экспрессионизма уклон в сторону этических проблем вряд ли кто мог предсказать в 1914 году, когда неистово звучали воинствующие фанфары, исказившие лицо немецкой литературы.

### 3

Драматическая обработки новых тем связана с новыми приемами, цель которых показать стремительность эмоционального напряжения, взрывы чувств и взлет фантазии над косной действительностью. Новая драма тяготеет к кратки и лаконическим сценам, с быстро сменяющимися местами действия.

Новая драма развивает До крайних пределов отрывистую форму пьес Ведекинда («Пробуждение весны»), сближаясь очень часто с приемами кинематографа. Крайняя скупость в репликах, замена монологов и диалогов восклицаниями и резким жестом, недоговоренность фраз, выпуклость отдельных многозначительных слов изгоняют из драмы декламационную риторику, насыщают ее максимальной динамикой и открывают новые перспективны актера. В таком направлении работает Hasenclever, G. Kaiser, Walden, рано погибшие August Stramm и Sorge.

Драма Hasenclever’а «Jenseits», сплошь написана простыми, лаконическими предложениями, состоящими из трех-четырех слов, напоминающими прописи детского диктанта. Вот начало первой сцены первого акта, с единственной сценической ремаркой: «Окно»:

Жанна: «Вот мой дом, вот мое окно. Вот небо. Солнце светит. Я знаю, я живу. Я счастлива. Я любима и т. д.»[[100]](#footnote-101). В дальнейшем, при постоянном повышении и нарастании эмоциональных коллизий, речь наполняется сильными ритмическими колебаниями — отдельные предложения становится сложнее и разнообразнее. В драме Кайзера «Газ» — действующие лица обмениваются отрывистыми словами, краткими возгласами в лихорадочном ожидании взрыва на газовой фабрике. Наконец, раздается гулкий взрыв, и на сцену шатаясь вбегает рабочий, обезумевший от потрясения: его бессвязная в предсмертной агонии речь завершает первый акт. Стиль Кайзера абстрактный, иногда деловито-сухой, ню ритмизация реплик и нарастание ритма создает тот эмоциальный тон, которого не хватает отдельному слову, ту экзальтированность чувства, которая так характерна для экспрессионизма.

Внезапный переход прозы в стих — в момент драматического кризиса (у Вильдганса) или же обратно, разрыв стихотворной формы неожиданным введением прозы — импровизации актера, — таковы стилистические приемы, которыми пользуются экспрессионисты для выражения эмоциональных переводов и контрастов.

{95} Разрушению иллюзии реальности служат также и технические средства сцены. Путем перенесения света с одного угла сцены на другой достигается не только быстрая перемена места действия, но и перемена в отношении к действительности; перемежающийся свет уничтожает реалистическую оболочку, вводит зрителя в иной мир, в соприкосновение с высшей духовной реальностью. Так, напр., в сцене духовного сближения возлюбленных, ощущающих свой подъем и полет над землей — «стены комнаты расплываются, в тумане появляются очертания чужого города в зеркальном отражении» (Hasenclever, Jenseits, II акт, 4 сц.). В конце драмы Верфеля, в момент мистического прозрения героя, в окне открывается вид на ярко «освещенные, движущиеся, пьянящие краски и формы», знаменующие Новый духовный мир. В лирической драме Hasenclever’а «Sohn», фигуры, с которыми борется герой, являются излучениями его внутренней жизни; они остаются в полумраке, в то время, как герой поставлен под яркий свет прожектора. Декорации также вовлекаются в действие, способствуя созиданию высшей иллюзорности: смерть героя в пьесе Газенклевера «Jenseits» изображена как переход его в потусторонний мир, и заключительные реплики сопровождаются следующей сценической картиной: «Невидимые руки уносят дом. Стены бесшумно падают, предметы погружаются в глубину, люстра подымается вверх. Окно исчезает. Усиливающийся свет озаряет голову героя. Кажется, будто волны света исходят от его головы».

Как видим, новая экспрессионистская драма открывает режиссеру и актеру широкие возможности, передавая в их ведение то, что только намечает слово поэта.

Старшее поколение немецких критиков, в целом весьма сочувственно обсуждающее новое течение в литературе, все же предостерегает против чрезмерного увлечения новыми лозунгами. Oscar Walzel вдумчиво ограничивает старое и новое в произведениях молодой школы, отмечая, что отказ от идеологии импрессионизма и отрицание его приемов, не приводят еще к полному его преодолению. Многие поэты, причисляющие себя к экспрессионистам, все же сохраняют бессознательно старые навыки импрессионистской культуры. Но маститый исследователь романтизма все же искренне приветствует молодых: «В эпоху» — пишет он, — «когда крайне необходим твердо знающий свои цели труд, и когда многие бездеятельно празднуют — экспрессионистское искусство неуклонно работает над осуществлением своих задач. Оно протестует против механизации, которая так долго держала нас в рабстве у капитала и все еще продолжает порабощать нас: оно вооружает дух на борьбу с этой механизацией. А единственный путь к оздоровлению Германии — именно в духовном начале».

Философ Max Dessoir, обрисовывающий судьбы новейшей немецкой лирики, предостерегает против преувеличения созидательной силы чувства, проявляющегося с особой интенсивностью в мистических и даже оккультистских настроениях некоторых поэтов, мечтающих о примирении всего человечества в едином мировом чувстве и о построении нового духовного царства на почве мистически эмоционального объединения {96} людей[[101]](#footnote-102). Невидимому, и немецкая лирика проникалась новыми идеями нравственной и социальной реформации и перестройки всего существующего.

Для русского читателя интереснее всего отзыв социолога и историка театра Max Martersteig, отмечающего сильное русское влияние на немецкую молодежь, «все громче выражающееся русофильство, которым зажглась молодая Германия». «Наше молодое поколение подчинилось силе, якобы спасающей мир, силе экстаза некоторых пророчески одаренных душ русского народа, не имеющих, однако, с нашими культурными возможностями ровно никакого родства… Пламеннее увлечение аскетическими идеалами, жаждой спасти мир путем уклона в потусторонность, вытекающее, однако, из неспособности созидать по эту сторону лежащий мир, именно это мы видим у обоих великих русских людей и еще более великих художников — Толстого и Достоевского.». Martersteig сочувственно ссылается далее на неизвестное нам новое сочинение философа Георга Зиммеля, в котором «освещена склонность русских людей, поэтов и писателей, — отстранять от себя всякое подчинение более высшей общности (Allgemeines) и уклоняться от доступно-осуществимого; их бессилие подчинить волю и сознание индивидуальному закону; отсутствие практической морали в созидании не только сострадательного, но и справедливого социального порядка».

Мы стоим пред глубоко интересным и новым явлением сильного русского влияния на западную литературу. Укрепится ли оно прочно, пустит ли глубоко корни или же окажется преходящим, так что Германия повторит вслед за «Человеком из Зеркала» Верфеля: «Nach Osten blickt nicht mehr der echte Snob». — На эти вопросы трудно найти ответ до тех пор, пока не станет яснее облик новейшей немецкой литературы, очертания которой мы попытались показать, пользуясь случайным и неполным материалом.

## II. «Человек из зеркала» Ф. Верфеля

Драма «Человек из зеркала» Франца Верфеля[[102]](#footnote-103) весьма рельефно отражает мироощущение экспрессионизма. Первым долгом, в постановке и разрешении основного драматического конфликта, который может быть охарактеризован, как борьба эмпирического «я» человека с его духовным началом. Герой магической трилогии Тамал вступает на путь нравственного очищения, устремляется к чисто духовному бытию, отрицает свое прежнее «я», сжигает все, чему поклонялся раньше. Трилогия завершается конечной победой духовного начала, вхождением в монастырскую обитель, где эгоистическая воля к жизни преодолена и где царит всеобъемлющая любовь и растворение в ближнем. Но путь, по которому герой достигает спасительного очищения — сугубо тернист и мучительно грозен: он ведет чрез ряд преступлений и греховных падений (II часть трилогии), чрез раскаяние, покаяние и мученичество (III часть).

{97} Мы встречаемся здесь с характерной для новейшей Германии этической установкой драматического сюжета, разрабатываемого в пессимистическом духе покаянных настроений. Тема взята очень широко, и тернистый путь к спасению, обрисовываемый в трилогии, вызывает память об аналогичных хождениях по мукам у Данте и в Фаусте Гете. Подобно тому, как у Данте дорога в Рай ведет чрез Ад и Чистилище, так и у Верфеля концепция «конечного добра» чисто динамическая: «nur der blutig gehetzte gelangt ans Tor» — только чрез преступление и наказание открывается возможность спасения. И как у Гете Фауст заключает договор с Мефистофелем, так у Верфеля герой вступает в союз с «Человеком из зеркала», который и ведет его от преступления к преступлению. Но завершение страстного пути облечено в глубокий пессимизм: нет ни видения творческой любви — Amore Данте, ни перехода к строительству в пределах возможного и достижимого, как у Гете. Напротив, Тамал вступает в обитель монахов, уходит от эмпирической жизни и сближается с духовным миром, лежащим по ту сторону жизненного строительства и ближе всего напоминающим Шопенгауэровское преодоление воли к жизни. В этом конечном итоге дано как бы определенное осуждение всего ницшеанства, идеалов сверх-человечества и бого-человечества, и от этого разрешения проблемы веет усталостью и разочарованностью послевоенных настроений Германии.

Отличие от идеологии импрессионизма явственно обнаруживается, если сравнить драму Верфеля с «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда, где тоже развивается образ «Человека из зеркала». Дориан Грей, совершающий одно преступление за другим — *пассивно созерцает*, как искажаются и стареют черты лица на его юношеском портрете. Накануне трагической развязки Дориану приходит мысль о раскаянии и о покаянии, он говорит, что его «долг покаяться, испытать публичный позор и всенародно исповедаться». Но он тотчас же отбрасывает эти мысли: «Покаяться? Махнуть на себя рукой и быть осужденным на смерть? Он засмеялся. Он почувствовал, что эта мысль чудовищна».

Да, и в кругозоре довоенной Германии, в атмосфере ницшеанствующего модернизма мысль о покаянии показалась бы «чудовищной». Эстетизм не допускал такого безвкусия, и на покаянные мотивы русской литературы смотрели, как на диковинную экзотику. Но испытанные страдания научили многому и многое изменили. Герой Верфеля, этот кающийся Дориан Грей, вступает в активную борьбу с самим собой, со своим зеркальным отражением. Он отказывается от пассивного созерцания зла и, как истый активист, восстает против самого себя, когда узнает в страшных мучениях, что зло коренится в нем самом, в неиссякаемом эгоизме человеческой натуры, в самолюбовании и самопоклонении. За мощной сценой публичного покаяния Тамала (3‑я сц. III части) следует еще более сильная сцена суда, где Тамал — судья, сам себя судит и приговаривает к смертной казни. Пафос очищения мощным ритмом оформляет драму, и в глубоко современной оболочке ее чувствуется нечто от неистовой фанатичной религиозности Кальдерона. Если бы драма писалась до войны, вероятно, она закончилась бы сценой, где Тамал торжественно {98} объявляет себя Богом (6‑я сцена II части). Но изменившееся нравственное мироощущение логически требует третьей части трилогии, где Тамал принимает венец мученичества.

Осуществить широко задуманный идейный замысел в драматической форме — задача немалой сложности. Она разрешена Верфелем путем раздвоения облика главного героя на две фигуры, живущие самостоятельной драматической жизнью. С одной стороны, мы видим Тамала с его духовным порывом к очищению, с другой, пред нами двойник Тамала, его зеркальное отражение — Spiegelmensch, в котором как бы воплощается эмпирическое «я» Тамала, все его эгоистические, невольно себялюбивые инстинкты. И то и другое «я» облечены в плоть и кровь сценических образов: двойник одет так же, как Тамал, только «более крикливо». Его облик трансформируется, в зависимости от перипетий, изживаемых душевной эволюцией самого Тамала, и он является последовательно в ряде различных образов, каждый из которых дает драматическое и сценическое воплощение осуществленных и неосуществленных возможностей отпадения Тамала от истинного пути спасения. Борьба Тамала с самим собой овеществляется, таким образом, в конкретных столкновениях с двойником, выносится из сферы абстрактной концепции и развивается в ряде многообразно оттененных сцен, за которыми зритель следит с неослабевающим интересом.

Нет сомнения, что фигура двойника — Spiegelmensch’а — наиболее удачно и талантливо задумана и выполнена. Его появление из зеркала, его метаморфозы и его конечное разрушение и распыление — создают великолепные, с театральной точки зрения, эффекты, требующие, правда, исключительного мастерства актерского исполнения. Эта роль ставит актеру невероятно трудные задания, требуя ловкости акробата и трансформатора, наряду с проникновением в «магическую» сущность самого образа. Для актера старой школы эта роль, конечно, совершенно неприемлема, но для того «будущего» мастера сцены, появление которого столь восторженно подготовляется у нас в России театральными новаторами — воплощение роли Spiegelmensch’а может явиться пробным камнем новой актерской техники. Не безынтересно отметить, что Франц Верфель широко использовал приемы итальянской комедии dell’arte и, в частности, некоторые приемы Гоцци (рассматривание актером зрителей в бинокль, сц. 3‑я III части), для целого ряда выступлений Spiegelmensch’а и тем самым показал весьма удачный метод включения старинных навыков итальянских комиков в философскую драму современности. Элементы чистой театральности перестают вести бессодержательное существование, напротив, они становятся носителями философского смысла и его сценической Формой. С этой точки зрения все детали театрального элемента драмы Верфеля представляют крайне интересный опыт слияния «чистого театра» с театром идейным.

Общая структура драмы, с подразделением 2‑й и 3‑й части на ряд разнообразных картин, дает полный простор выявлению лирического элемента, столь близкого Верфелю-лирику. Здесь нет лаконичного драматизма, как у Георга Кайзера, напротив, лирический подъем стихотворной драмы проявляется с полной свободой, местами достигая барочной перегруженности {99} испанских драматургов. В этой пространности чисто лирических мест, как и вообще, в некоторой волнистости широко развернутых линий, кроется самое уязвимое место, в целом прекрасно выполненного, произведения. Чувствуется, что Верфель лирик по преимуществу. Истинный драматург выковал бы из того же материала гораздо более сжатую, компактную форму.

Для русского читателя трилогия Верфеля представляет особый интерес. Он найдет здесь, помимо ознакомления с новым по духу и по форме творением западного писателя также и следы влияния русской литературы. До сих пор обычно Россия черпала из сокровищницы западной литературы, подчиняясь и заимствуя многие, чисто западные, художественные формы.

Теперь же и Запад стал испытывать на себе влияние русского духа. (Отметим чисто толстовскую идею, лежащую в основе драмы «Газ» Г. Кайзера). И трилогия Верфеля написана в плане тех влияний, которые исходят от Толстого и Достоевского. Просветление героя немецкой драмы, его самобичевание, приступы раскаяния и порыв к нравственному очищению — все это дальнейшее развитие «Воскресения» Толстого и людей «не от мира сего» (Идиота и Алеши) у Достоевского.

## III. «Газ» Георга Кайзера

«Газ» Георга Кайзера[[103]](#footnote-104) — первая экспрессионистская драма, появившаяся на русской сцене. Казалось бы, что постановка новой для русской публики пьесы крупнейшего из современных немецких драматургов — вызовет живое обсуждение критики, пробудит внимание к новым идейным горизонтам, раскрывшимся немецкому духу и обострит наш интерес к формам и приемам драматургии новейшего времени. Но ничего подобного не произошло. Пьеса прошла со средним успехом и не вызвала особых толков. Ходили смотреть декорации Ю. Анненкова, увидели вертящееся колесо, символизирующее завод — похвалили, и на том и успокоились.

Для автора этих строк, по мере сил следившего последние годы за постепенным нарождением огромной и значительной драматической литературы в Германии и в то же время наблюдавшего за эволюцией русского театра, определенно уклонившегося в область культивирования «чистых театральных форм», — неуспех постановки «Газа» в Большом Драматическом театре имел более глубокое, симптоматическое значение. И вот почему: увлечение русских театральных деятелей поисками «чистого театра», их отречение от литературной сюжетности, их многообразные опыты над «чисто театральными» элементами (чистый звук, чистое движение, обнажение приемов декоратора и костюмера и пр.) — все эти моменты, столь характерные для последнего пятилетия нашей жизни, имеют некоторую тайную предпосылку, таят в себе некоторое обещание. Дайте нам вызволить «чистые элементы театра, как такового», дайте окрепнуть новому театру, живущему самодовлеющей силой, {100} не опирающемуся ни на психологию, ни на автора-поэта, ни на идейную прозорливость режиссера a là Гордон Крэг — и тогда создастся новый русский театр, «чистый и самодовлеющий», который примет в свое лоно любое идейное содержание и окажется достойнейшим его воплотителем.

Так ли это? Может ли театр, как таковой, развиваться сам по себе, независимо от идейного и духовного борения эпохи? Не таит ли в себе подобная изоляция театра глубочайшую опасность? Ведь может наступить момент, когда рожденное в величайших муках нашей революционной эпохи новое духовное содержание, нагрянет с внезапной силой и потребует властно своего места в театре. Не окажется ли тогда «чистый театр», конструируемый ныне с таким увлечением — в беспомощном положении ребенка, в игрушечный домик которого должны войти всамделишные, настоящие люди? Воспитанные на беспредметности и бессюжетности театральные деятели «чистого театра», б. м., окажутся *не в силах* понять и принять то новое идейное содержание, которое так или иначе, но придет, как новое бытие переживаемой нами великой эпохи.

Эти горестные перспективы невольно открываются перед нами, когда мы воспринимаем декоративную рамку, созданную Ю. Анненковым для «Газа». Наиболее яркий теоретик «чистого театра» — Ю. Анненков (см. его статью во 2‑м номере журнала «Дом Искусства»), волею судеб оказался первым интерпретатором первой идейной драмы, появившейся к нам с Запада после мировой войны и революции. И что же? В итоге этого союза Ю. Анненкова с Георгом Кайзером, получился полный провал идейного содержания пьесы, если не существенное искаженно его. На сцене вертелось «само по себе» нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода. После разрушения завода в первом акте, колесо снова начинало вращаться в последнем акте, усиливая свою скорость с нарастанием света, — красивые эффекты, не отрицаю. Приветствую инициативу театра, давшую возможность талантливому художнику испробовать свои силы.

Но какое отношение имеет это колесо к содержанию драмы? Вот этого нельзя было уразуметь из постановки, и никто из критиков не разъяснил этой загадки.

На мой взгляд, это колесо, доставившее, б. м., искреннее удовольствие для глаза, решительно определило неуспех или, точнее, — невыявление идейного содержания драмы. Нельзя было оказать худшую услугу драматургу, заставив зрителей находиться под впечатлением пышного спектра вращающейся красочной машины и тем самым отвлекая его внимание в сторону, далеко в сторону от идейного конфликта. Парадное колесо обвеяло завод рабочих и все, что связано с «газом», каким-то победным ореолом, а, между тем, все устремление драмы направлено к их развенчанию. Если фактически в пьесе завод восстановляется и снова начинает возрождаться после разрушительного взрыва, то это совершается только в силу неумолимой косности человеческого духа, в силу железной неукротимой власти механизации жизни, против которой и восстает свободный человек. Торжество (фактическое) механизации {101} жизни над человеческим порывом к чистоте, человечности и свободе духа — это *трагический* конфликт драмы, выстраданный Георгом Кайзером, выстраданный всей германской духовной культурой за последний грозный период истории. А на сцене вертелось колесо, парад красок, нечто вроде зрительного фейерверка. Так раздробилась, распылилась идея немецкого драматурга от соприкосновения с творцом «чистого театра». Не есть ли это зловещее предостережение на будущее время?

Впрочем, будем объективны. Неуспех пьесы кроется не только в том неумелом наряде, который накинул на драму художник, оставшийся совершенно чуждым ее идейному содержанию. Неуспех коренится глубже, в самом содержании пьесы — остроактуальном для немцев и как-то уж очень далеком для нас, русских.

Вспомним, что «Газ» вырабатывается на заводе не капиталистами, — сын миллиардера уже не владелец завода в прежнем смысле слова. Нет, здесь уже проведено в жизнь обобществление орудий производства и прибыль завода делится по трудовым пайкам между рабочими. Сын миллиардера — он сам рабочий, вопреки воле отца покинувший буржуазный уют и роскошь жизни и поступивший кочегаром на пароход, где он и проходит свой стаж активиста-революционера (об этом повествует подробнее драма Г. Кайзера «Коралл»). Но что же достигнуто нового? Смена наименований, и только: прежние рабы именуют себя свободными сотрудниками, а прежний капитал называется «газом». Но и при другом, новом лозунге, человек вынужден совершать тот же безумный подвиг угнетающего, механизирующего труда. Специальная профессия по-прежнему обращается с человеком, как с бессмысленной машиной, которая вертит колеса, тянет канаты, строчит цифры и твердит параграфы. Только виновник этого безумия называется не капиталом, а «Газом».

Против чудовищной механизации жизни восстает единственный его противник — сын миллиардера. Его требование взывает к человеческому достоинству — прочь от машины, от газа, от смерти, от взрывов, от денег! Найдите самих себя, вернитесь к природе, к плантациям с зелеными лугами — будьте людьми! Но на его призыв звучит ответ трагического хора — массы: «Я сверлю, потому что я сверлильщик, я был, есть и буду сверлильщиком». Работа ради работы — это дыхание новой культуры и задушить его бессилен реформаторский гений сына миллиардера. Свергнуто одно чудище — капитал, но на его место стаю другое — труд механизирующий, спасение от него только в возвращении к природе.

Намеченный нами трагический конфликт проведен Георгом Кайзером с величайшим ритмическим чутьем сценического движения. Ни тени певучей лирики или успокаивающей мелодики. Ритм зацепляет одно звено свое за другое, как машина. Поэтическая речь стремится к максимальной экономии времени и вместо певучих мелодий звучит лаконичная механика телеграфа. Индивидуальные герои заменены анонимными типами. Люди упрощены, вставлены в точное пространство и их четкие геометрические формы, мышление понятиями, точно очерченными — все это создает своеобразное впечатление кубизма в драме. Нет ни обычного {102} для экспрессионистов вскрика «души», ни исступленно-лирического подъема. Напротив, Г. Кайзер — холоден в своей абсолютной духовности.

Быть может слишком холоден для нас, русских. Мы не привычны к столь абстрактной игре понятиями, наша философия гораздо более окрашена эмоциональными тонами и нам не по себе на этих сухих, оголенных горных вершинах. Печалиться вместе с героями Достоевского — это мы умеем, это наш удел. Но переживать острую диалектику западного мыслителя — нам не по характеру. Вот здесь и коренится причина неуспеха «Газа». А, кроме того, призыв к «плантациям» звучит для нас слишком по-толстовски. Мы еще только собираемся строить машины — а запад кричит: «Долой машины, да здравствует плантация!» Это слишком уже просто для русского человека и поэтому вряд ли найдет у него свой отклик.

Какие же выводы следует сделать? Во-первых: «чистый театр» никогда не сможет стать абсолютной формой, способной вместить любую идею. И если мы ждем все же в будущем идейно-содержательною театра, то театр такой должен развиваться *в связи* с духовной жизнью, должен стать «предметным», иначе ему грозят те же провалы, как и «Газу». Во-вторых: западная идеология, в частности, идеология немцев последнего времени — нам не по плечу. У нас иначе складывается жизнь и определяется она иными нравственными нормами. К ним-то и следует более чутко прислушиваться и улавливать те героические ноты, которые звучат вокруг нас, в нашей русской действительности.

1. R. Prutz. Vorlesungen über die Goschichte des doutschen Theaters. Berlin 1848. [↑](#footnote-ref-2)
2. Ed. Devrient. Gesohichte d. deutschen Schauspielkunst. I – III Bd. Lpz. 1848. [↑](#footnote-ref-3)
3. B. Litzmann Friedrich Ludwig Schröder. I – II. 1890 – 94. [↑](#footnote-ref-4)
4. Theatergeschichtliche Forschungen hrg. von B. Lilzmann I – XXX. Verlag Leopold Voss in Leipzig, 1891 – 1918. [↑](#footnote-ref-5)
5. Schriften der deutschen Theatergosellschaft. [↑](#footnote-ref-6)
6. См. выпуск XXI той же серии. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. выпуск XVII Die deutsche Theateraustellung Berlin 1910 v. H. Stümcke Berl. 1911. [↑](#footnote-ref-8)
8. Theatergeschichtliche Forschungen Band 9, 1, 13. [↑](#footnote-ref-9)
9. Ibidem Band 7, 18. [↑](#footnote-ref-10)
10. ibidem Band 11. [↑](#footnote-ref-11)
11. ibidem Band 25. [↑](#footnote-ref-12)
12. ibidem Band 15. [↑](#footnote-ref-13)
13. Theatergeschichtliche Forschungen. Band 2 Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen v. F. Winter; Schriften d. d. Theatergesellschaft Band 15; Die Bearheitungen тон Schillers Räubern B. 1910; Band 12: A Winds: Hamlet auf der deutschen Bühne bis sur Gegenwart. Berlin. 1909. [↑](#footnote-ref-14)
14. Forschungen zur deutshen Theatergeschichte dos Mittelalters und der Eenaissance von Max Herrmann. Mit 129 Abbildungen. Berlin 1914 Weid-mansche Buehhandlung VI + 540 стр.

О методах М. Германа и его школы впервые было мною сообщено в открытом заседании конференции Росе. Института Истории Искусств в докладе «Гравюра и театр», в декабре 1920 года — А. Г. [↑](#footnote-ref-15)
15. Макс Герман имеет в виду монографию Litzman’а о Шредере. [↑](#footnote-ref-16)
16. Forschungon etc., стр. 5. [↑](#footnote-ref-17)
17. Обычный смысл того и другого «kommen и eingehen» — «входить». [↑](#footnote-ref-18)
18. Dr. Bruno Voelclicr, Dio Hamlet Darstollungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutscho Theatergeschichte des 18 Jh. Leipzig 1916 L. Voss. 246 стр. с 15 гравюрами. [↑](#footnote-ref-19)
19. J. Klopfleisch: J. Ch. Brandes. Dissertation. Heidelberg 1906. H. Knudsen: H. Beck Leipzig nnd Hamburg 1912. [↑](#footnote-ref-20)
20. К. Bitterling. Joh. Fr. Schink. Leip. Hamb. 1911, Trig. Forsch 23. [↑](#footnote-ref-21)
21. Paul de Musset в Revue de deux Mondos 1884 r. 15 – XI; vol. IV. Philarète Chasles, Etudes sur l’Espagne. P. 1847, стр. 466, см. также Alph. Eoyer, Le théâtre fiabesque de Gozzi. P. 1885. [↑](#footnote-ref-22)
22. Вернон Ли. Италия т. II, глава о Гоцци: английская книга Vernon Lee «Studies in the 18-th century in Italy» вышла в 1880 г. [↑](#footnote-ref-23)
23. John Symonds The Memoirs of Count Carlo Gozzi L. 1890. 1 vol. p. 157. [↑](#footnote-ref-24)
24. A. Köster, Schiller als Dramaturg, 1891, стр. 156. [↑](#footnote-ref-25)
25. Guerzoni. Il teatro italiano nel XVIII s. 1876 r. Magrini. С. Gozzi e le Fiabe. 1876 и 1888. [↑](#footnote-ref-26)
26. С. Gozzi. Lo Fiabe a cura di Ernesto Masi. Bologna 1884. 2 vol. [↑](#footnote-ref-27)
27. Ph. Monnier. Yenise au XVIII siècle. P. 1908. [↑](#footnote-ref-28)
28. П. Муратов. Образы Италии, т. I. [↑](#footnote-ref-29)
29. Opero del Conte Carlo Gozzi. Volumi Otto. In Venezia 1772, том I. стр. 119. Opere. Volumi 14. In Vertezia 1801 – 1802, том XIV. стр. 24. [↑](#footnote-ref-30)
30. A. Köster, Op. cit, стр. 158. [↑](#footnote-ref-31)
31. E. Masi, Op. cit p. LXXXVII (87); Pentamerone del Cav. Giovan Battista Basile etc Napoli 1674. [↑](#footnote-ref-32)
32. Mémoires pour seryir à l’histoire des spectacles do la Foire 1743, 2 vol. (par les frères Parfaict), том I предисловие. В русской переделке эта пьеса шла в театре марионеток, устроенном Ю. Слонимской в Пг. в 1916 г. [↑](#footnote-ref-33)
33. Le théâtro italien do Ghorardi etc, различные издания, начиная с 1691 г., анонимное в 1691, 1694 и 1698 гг., затем в шести томах в 1701 г. и переиздания в 1738 и 1741 гг. [↑](#footnote-ref-34)
34. Gillot. Livro dos scènes comiques. [↑](#footnote-ref-35)
35. Mémoires etc, (par les frères Parfaict) 1743, vol. I, p. 11. [↑](#footnote-ref-36)
36. Emile Compardon. Los spectacles do la Foiro, 2 vol. P. (Berger) 1877. О ярмарочном театре и о комической опере первой половины XVIII века см.:

A. Heulhard. La Foire S. Laurent etc. 1878.

Barheret. Lesage et le théâtre de la Foire 1887.

M. Drack. Le théâtre do la Foire, la Comédie Italienne et l’opéra coraique (Rocueil des piéces choisies) 1889.

A. Font. Favart, l’Opéra comique etc. an XVII et XVIII s. P. 1894.

M. Albert. Le théâtres de la Foire. 1900.

N. N. Bornardin. La Comédie Italienne et le théâtre de la Foire 1902. [↑](#footnote-ref-37)
37. Пересказ у Bernardin. Op. cit. p. 81. [↑](#footnote-ref-38)
38. L e Thèâtre de la Fqire ou l’Opéra Comiqne. Contenant les meilleiires Pièces qni ont été representées oux Foires de S. Germain et de S. Laurent. Enrichies d’Estampes en Taille-douee, avec une Tahle de tous les Vaudevilles et autres Airs gravez-notez à la fin de cheque Volume. Par Mrs. Le Sage et d’Orneval, A Amsterdam et à Léipzig. Chez Arkstee et Merkus. MDCCLXIV 10 vol. (Экземпляр Иностр. Отделения Академии Наук, по которому и цитируются ниже пьесы). Первое издание выходило в свет с 1721 по 1737 гг., первые 5 томов его имеются в Академии Наук: все 10 томов — в библиотеке б. Протопопова. В сборнике помещены лишь избранные пьесы, другие хранятся в рукописи в Национальной Библиотеке в Париже. Сборник открывается пьесой à l’écritaux «Arlequin, roi de Serendib», представленной в 1713 г. на ярмарке S. Germain. [↑](#footnote-ref-39)
39. О развитии музыкальной части «ярмарочного театра» и об эволюции Комической оперы XVIII века см. главу в прекрасном труде L. Striffling’a, Esquisse d’une Histoire du Goût Musical en France au XVIII siècle. Paris-Delagrave (1912). [↑](#footnote-ref-40)
40. Mémoires pour servir à l’histoire des spectacles de la Foire 1743 (par les frères Parfaict) t. 1 préface. [↑](#footnote-ref-41)
41. Théâtre de la Foire t. I Préface. [↑](#footnote-ref-42)
42. Об изображении бытовых фигур на сцене ярмарочного театра см.. статью P. Chaponnière. Les comedies des moeurs du Théâtre de la Foire Revue d’Histoire littérairo 1913. [↑](#footnote-ref-43)
43. N. Bernardin. Op cit. p. 131. [↑](#footnote-ref-44)
44. Les mille ot une nuit contes arabes, trad, par Galland 1704 – 1717, 12 vol.

Les mille et un jour contes persans, par Petit de la Croix et A. R. Lesajzo 1710 – 1712, 5 vol.

Th. Simon Gueulette. Les mille et un quart d’heurp, contes tartares 1715; contes chinois 1723; contes mogols 1732; contes péruviens 1733.

Le cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes do Fées par Ch. I. Mayer 1785 – 1789, 41 vol in 8°. [↑](#footnote-ref-45)
45. О сказочном сюжете «Турандот» см. A. Köster, Schiller als Dramaturg 1891.

Пьеса Лесажа и D’Orneval’я помещена в 7 томе сборника «Théâtre de la Foire» изд. 1764. В 1729 г. она идет 36 раз подряд. [↑](#footnote-ref-46)
46. Сказочный источник пьес Лесажа и Гоцци: сказка 1001 ночи «История Зеима Аласнана и Короля Духов».

La statue merveilleuse. Pièce en trois actes. Tirée de l’Arabe. Théâtre de la Foire t. IV.

Впоследствии пьеса была переделана сыном Лесажа, Франсуа Антуаном, и издана отдельно под заглавием «Miroir magique». Opéra comique en un acte. Ed. 1752 et 1755. Другая переделка: «Miroir véridique» de Pittenec 1734. [↑](#footnote-ref-47)
47. Сравни с аналогичной обстановкой в театральной сказке К. Гоцци. Zeim re dei Geni акт II, сцена 5‑я. [↑](#footnote-ref-48)
48. Le jeune vieillard, pièce en 3 act., tirée des Contes persans. Representée 1722. Theatre de la Foire, том V, стр. 142. [↑](#footnote-ref-49)
49. Il Mostro turchino, акт III, сцена 6‑я. Изд. E. Masi, том II. [↑](#footnote-ref-50)
50. Les animaux raisonnables, pièce d’un acle; repves. 1718. Théâtre de la Foire etc, том III. [↑](#footnote-ref-51)
51. Le tombeau de Nostradamus, pièce d’un acte, repress — 1714. Théâtre de la Foire, том, I стр. 150, сравни К. Гоцци: «La donna Serpente», акт III, сцена 13‑я. [↑](#footnote-ref-52)
52. Les eaux de Merlin, pièce d’un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foire etc., том II, стр. 101. [↑](#footnote-ref-53)
53. L’enchanteur Mirliton, prologue, repres. 1725. Théâtre de la Foire etc., том VI, стр. 11. [↑](#footnote-ref-54)
54. Le monde renversé. Piece d’un acto, repres. 1718. Théâtre de la Foire, том III, стр. 200. [↑](#footnote-ref-55)
55. Les pelerins de la Mecque, pièce en trois actes, repres. 1726. Théâtre de la Foire, том VI, стр. 207. [↑](#footnote-ref-56)
56. Arlequin traitaaf. pièce en 3 actes. repres. 1716. Théâtre de la Foire, том II, стр. 211. [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же, стр. 180. [↑](#footnote-ref-58)
58. La querelle des théâtres, prologue, repres. 1718. Théâtre de la Foire, том III, стр. 43. [↑](#footnote-ref-59)
59. Le temple de l’Enrrai, prologue, repres. 1716, Théâtre de la Foire, том II, стр. 216. [↑](#footnote-ref-60)
60. Arlequin, défenseur d’Homère, pièce d’un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foiro, том II, стр. 332. [↑](#footnote-ref-61)
61. Подробное изложение у L. Striffling’а, Esquisse d’une Histoire du Goût Musical en France au XVIII s. Paris (1912), chap. VII. [↑](#footnote-ref-62)
62. Сравни Del Cerro: «Nel regno dello maschore» 1914. О театре Лесажа Del Cerro судить по пересказу Bernardin’а (Op cit). [↑](#footnote-ref-63)
63. Время создания и постановки сказочных пьес К. Гоцци: 1761 – 1765 г. [↑](#footnote-ref-64)
64. Ragionamento ingenuo о storia sincera dello mio dioci fiabe teatrali в сочинениях К. Гоцци изд. 1772, том I. Есть русский перевод К. А. Вогака в журнале «Любовь к трем апельсинам» 1914, кн. 4 – 5, и Д. Я. Блох в выходящем в ближайшее время I томе сказок Гоцци в изд. «Всемирной Литературы». [↑](#footnote-ref-65)
65. Il Re Cervo III акт, сцена 10‑я. Сравни превращения в той же пьесе во II, IV и V актах. [↑](#footnote-ref-66)
66. La Zobeide, акт IV, сц. 6‑я. [↑](#footnote-ref-67)
67. La donna Serpente, акт III, сц. 13‑я, русский перевод Я. Блоха. «Женщина-Змея». Пг. 1916. [↑](#footnote-ref-68)
68. Там же, акт I, сц. 5. [↑](#footnote-ref-69)
69. Zeim, Re de’Geni, акт I, сц. 2‑я, акт IV, сц. 11‑я. [↑](#footnote-ref-70)
70. La Zobeide, акт II, сц. 11‑я. [↑](#footnote-ref-71)
71. Zeim. Re de’Geni, акт II, сц. 5‑я. [↑](#footnote-ref-72)
72. L'Amore delle tre melarance, акт I; русская переделка см. № 1 журнала «Любовь к трем апельсинам». СПБ. 1914. [↑](#footnote-ref-73)
73. Il Re Cervo, акт I, сц. 10‑я. [↑](#footnote-ref-74)
74. La donna Sorpente, акт. I, сц. 2‑я. [↑](#footnote-ref-75)
75. La Zobeide, tragedia fiabesca in 5 atti; I pitocchi fortunati fiaba tragicomiea in tre atti; Zeim, Re de’Geni, fiaba scrio faceta in 5 atti и т. д. [↑](#footnote-ref-76)
76. О мемуарах К. Гоцци «Memorie inutile» см. статью А. Гвоздева «Общественная сатира Карло Гоцци». Северные Записки, октябрь 1915. Русский перевод их (Д. Я. Блох) имеет появиться в свет в изд. «Всемирной Литературы». [↑](#footnote-ref-77)
77. Zeim Re de’Geni акт II, сц. 6‑я. [↑](#footnote-ref-78)
78. Il Re Cervo, акт I, сц. 12‑я, сравни Roger de Sicile, Théâtre de la Foire IX. [↑](#footnote-ref-79)
79. I pitocchi fortunati, акт II, сц. 9‑я. [↑](#footnote-ref-80)
80. Е. Th. Am. Hoffman, Seltsamo Leiden eines Theaterdirektors. Ausgewählte Werke. Berlin, 1828, стр. 73, 122. Или новое изд. von Maassen IV, стр. 124.

Сказки Гоцци неоднократно служили оперными либретто. A. Roster приводит 7 опер на сюжет «Турандот» Гоцци. (Schiller als Dramaturg 1891). Рихард Вагнер воспользовался сказкой «La donna Serpente» для своей оперы «Die Feen». [↑](#footnote-ref-81)
81. Turandot, fiaba Chinese teatrale tragicomica in 5 atti была впервые поставлена на сцене венецианского театра San Samuele 22 января 1762 г. (см. E. Masi, Op. cit., стр. XCVII). [↑](#footnote-ref-82)
82. A. Köster. Schiller als Dramaturg. 1891. [↑](#footnote-ref-83)
83. Vit. Malamanni Il teatro dramatieo, le marionette e i burattini i Venezia nel secolo XVIII; в журнале Nuova Antologia 1897 г., 4 серия т. 67 (68). [↑](#footnote-ref-84)
84. Пьеса Гоцци «I pitocchi fortunati» воспроизводит два эпизода, легшие в основу итальянских пьес и комических опер. Эпизод с нищим в роли подставного мужа основывается на сказочной повести Histoire du Prince Fad-hallah (Cabinet ties fées, tome 14-me, ed 1785), которая инсценирована: 1) Лесажем и Дорневалем в комич. опере Anequin Hulla ou la femme repudiee 1716 (Th. de la Foire II 353), 2) в пьесе Arlequin Hulla. Comédie en prose par Mrs Dominique, Riccoboni fils et Somagnesi P. 1731. (вошла в сборник Nouveau Théâtre italien, tome VII éd. P. 1753). Эпизод с Омегой идентичен с фабулой оперы Глюка «Le cadi dupé», либретто которой написано P. R. Le Monnier (Le Cadi dupé, opera comique en un aete Pans. 1761, другое, изд. 1765). Тот же сюжет встречается еще в двух вариациях: 1) Vengeance comique, comédie d’Alençon представл. в 1718 и 2) La tour double ou le Prêté rendn. Opéra comique de Gallet. представл. в 1735 г. (см. Dictionnaire des Theatres, изд. 1756, том V, стр. 488). [↑](#footnote-ref-85)
85. Les parodies du Nouveau Théâtre italien, 4 vol. Paris, 1738. В заключительных словах сценария «Любовь к трем апельсинам» Гоцци противопоставляет приемы итальянской драматической пародии приемам французским того же жанра. [↑](#footnote-ref-86)
86. Весьма характерный отзыв Гоцци о французской комической опере встретился нам уже по окончании настоящей работы в предисловии к пьесе «Зейм, Король Духов». Этот отзыв подтверждает предложенную нами концепцию творчества Гоцци.

«Многие сказочные сюжеты были обработаны для театра французскими писателями, однако исключительно для музыкальных комических опер, причем почти что всегда в крайне смехотворной форме (aspetto internments ridicolo), с краткой незначительной интригой. Они не додумались или же вообще не считали возможным захватить в театре душу нации путем обработки этих сказок с точки зрения серьезной, трагической и моральной, не допуская, что столь смешным и неправдоподобным сюжетам можно придать окраску очевидной истины». Opere di С. Gozzi ed. 1802 vol. 4 Prefazione (К Zeim, re dei Geni). [↑](#footnote-ref-87)
87. Настоящий этюд впервые был сообщен в заседании Неофилологического общества при Петроградском Университете, весною 1916 г. [↑](#footnote-ref-88)
88. Из числа пьес, написанных Сервантесом в первую эпоху его драматической деятельности (1580), сохранились только две: «Алжирские нравы» и «Нумансия», впервые опубликованные в 1784 году. [↑](#footnote-ref-89)
89. Отголоском этой борьбы за Клейста явился у нас перевод «Пентезилеи», выполненный Ф. Сологубом. См. «Русская Мысль» Авг. — Сент. 1914 г. Переводу предпослан пояснительный очерк В. М. Жирмунского, с иной точки зрения освещающий творчество Клейста. [↑](#footnote-ref-90)
90. Заметим, что по свидетельству Ромэна Роллана, издатель Мюнхенского Forum’a — W. Herzog, проявил себя в 1914 – 15 году «самым решительным, самым красноречивым, самым смелым среди молодых писателей Германии, старающихся не поддаться увлечениям национальных страстей» См. «Северные записки», Май — Июнь 1915 года, стр. 236. [↑](#footnote-ref-91)
91. Биография Шредера начертана Б. Лицманом в двухтомном труде, оставшимся незаконченным. (2 тома 1890 – 94). Настоящий очерк опубликовывается впервые. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Die Apfeldiebe Oder das Obstschütteln». [↑](#footnote-ref-93)
93. Hamann (Richard). Jmpressiomsmus in Leben und Kunst; сочинения Лампрехта, Koehler’а и других. [↑](#footnote-ref-94)
94. Einführung in die Kunst der Gegenwart. 2‑е изд. Лейпциг. 1920. [↑](#footnote-ref-95)
95. Renée Schickele. Wie vfirhält es sich icli mit dem Expressionismus? Die weissen Blätter. Август 1920 года. [↑](#footnote-ref-96)
96. Das jüngsto Deutschland in Litteratur und Kunst. (Einfuhrnng in die Kunst der Gegenwart стр. 21). [↑](#footnote-ref-97)
97. Alwin Kronacher. Die Bühnenkunst der Gegenwart. стр. 167 (Einführung in die Kunst der Gegenwart). [↑](#footnote-ref-98)
98. O. Waizel. Eindruckskunst und Ausdrucksknnst (Einführung, S. 36). [↑](#footnote-ref-99)
99. Die weissen Blätter 1920. № 7, 8 (июль, август). [↑](#footnote-ref-100)
100. Walter Hasenclever. «Jeriseits» драма в 5 актах. — Die weissen Blätter 1920 год № 9, сентябрь. [↑](#footnote-ref-101)
101. Einführung in die Kunst dor Gegenwart, стр. 23 и 135. [↑](#footnote-ref-102)
102. Вышла в русском переводе В. Зоргенфрея в изд. Всемирной Литературы 1922. [↑](#footnote-ref-103)
103. Русский перевод Г. Зуккау. II гр. Гос. Изд. 1922. [↑](#footnote-ref-104)