

И-90

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА



ТОМ
2

124931

*Допущено Управлением учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия для
театроведческих факультетов высших
театральных учебных заведений.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная книга является вторым томом четырехтомной «Истории западноевропейского театра», составляемой коллективом кафедры истории зарубежного театра ГИТИС. Она охватывает историю театра эпохи Просвещения (XVIII в.) и доводит изложение истории театра до 1789 года — начала французской революции.

По своему материалу второй том «Истории западноевропейского театра» несколько отличается от первого. В него включается история театра четырех основных западноевропейских стран — Англии, Франции, Италии и Германии, — к которой присоединяется впервые в нашей театроведческой литературе история театра Дании, Польши, Венгрии и Соединенных Штатов Америки. Основанием для включения в историю западноевропейского театра именно данных стран является значительность их вклада, внесенного в культуру эпохи Просвещения, и, в частности, то обстоятельство, что в этих странах появляются ростки национального театра, пронизанного прогрессивными идеями этой великой эпохи. Театр Соединенных Штатов включается в историю западноевропейского театра в виду тех тесных связей, которые он имеет с театром передовых западноевропейских стран — Англии и Франции. Следует отметить, что это — театр страны, осуществившей в конце XVIII века буржуазную революцию, опередившую на десять с лишним лет французскую буржуазную революцию.

Основные методологические принципы построения истории театра, изложенные в предисловии к первому тому, сохраняются также и в данном, втором томе «Истории западноевропейского театра». Напоминаем нашим читателям, что параллельно «Истории западноевропейского театра» продолжается составление «Хрестоматии по истории западноевропейского театра», которая, начиная с третьего тома, включит также историю театра ряда малых стран, принимающих участие в строительстве европейской театральной культуры.

Заведующий кафедрой истории зарубежного театра Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского
профессор С. С. МОКУЛЬСКИЙ



ВВЕДЕНИЕ

С начала XVIII века западноевропейский театр вступает в новую эпоху, называемую в исторической науке эпохой *Просвещения*. Основным содержанием этой эпохи во всех странах Европы является идеологическая борьба с феодализмом и его проявлениями в различных областях общественной жизни. Просветительство XVIII века было явлением общеевропейским, но наиболее полное и законченное выражение оно получило во Франции, где подготовило первую французскую буржуазную революцию, явившуюся великим рубежом в мировой истории. Основной задачей европейского Просвещения в целом и была подготовка этой крупнейшей буржуазной революции, единственной доведенной до конца, до полной победы буржуазии над господствующим классом феодального общества. Это обстоятельство определяет ведущую роль Франции в культуре европейского Просвещения.

Будучи широким идейным движением против феодализма, Просвещение было связано многими нитями с Возрождением, впервые поставившим проблему идеологической борьбы с феодализмом и с феодально-религиозной культурой. Но антифеодальное движение просветителей отличалось гораздо большей зрелостью, чем деятельность гуманистов эпохи Возрождения. Объясняется это успехами капиталистического развития основных европейских стран, которое создавало мощную экономическую базу для наступления на прогнивший феодальный строй.

Классическое определение идеологии просветителей дал В. И. Ленин в своей статье «От какого наследства мы отказы-

ваемся?» (1897). Он установил здесь три основные черты просветительского мировоззрения. Прежде всего, все просветители были одушевлены «горячей враждой к крепостному праву и всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области». Вторая характерная черта просветительского мировоззрения — это «горячая защита просвещения, самоуправления, свободы...». Наконец, третья характерная черта просветительского мировоззрения, по Ленину, это — «отставание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому»¹.

Просветители выдвигали лозунги свободы личности, гражданского равенства, братства всех народов. Они верили в прогресс, в вечное совершенствование человечества, в скорое наступление «царства разума». Просветительский культ разума носил воинствующий антифеодальный характер, он являлся могучим средством борьбы с религией и церковью. С первого взгляда он напоминал рационализм философов XVII века (Декарт, Лейбниц), но отличался от него тем, что был свободен от подчинения идеалистической метафизике, монархической и религиозной догме. Опираясь на материализм, просветители решительно утверждали существование объективной действительности и объявляли чувственный опыт источником человеческого знания.

Главным философским авторитетом просветителей был английский мыслитель Джон Локк (1632—1704), поставивший в своих трудах все основные проблемы, занимавшие в течение столетий просветителей разных стран. Он объявил опыт единственным источником познания и сравнил душу человека с гладкой доской, на которую опыт наносит свои письмена. Он же выдвинул учение о веротерпимости, об отрицании божественного откровения и о «разумном» обосновании религии. Он ратовал за воспитание человека, свободное от пут схоластики и метафизических умозрений. Он разработал учение о «естественном праве» и о возникновении государства в результате соглашения между людьми (теория так называемого «общественного договора»). Это учение Локка было впоследствии развито Ж.-Ж. Руссо и легло в основу «Декларации прав человека и гражданина», провозглашенной французской революцией.

При всей своей прогрессивности философия Локка отличалась противоречивостью в разрешении важнейших философских вопросов. Слабая сторона учения Локка заключалась в том, что

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 2, стр. 472.

он непоследовательно проводил материалистическую точку зрения на происхождение человеческого знания из опыта. Наряду с внешним опытом Локк утверждал наличие внутреннего опыта — «самодеятельности души». Это учение вносило в философию Локка элемент идеализма. Идеалистические положения Локка были впоследствии использованы субъективными идеалистами Беркли и Юмом, материалистическая же сторона его философии была развита в Англии Толандом, Пристли и Гартли, а во Франции — Дидро, Гельвецием и Гольбахом.

Уделяя особое внимание значению опыта, как источника познания, Локк в то же время прославлял разум, объявляя его верховным руководителем человека. Такое сочетание разума и опыта встречается также у Вольтера, Дидро, Лессинга и других просветителей разных стран. Особенно важное значение имело у просветителей понятие «разума», в которое они вкладывали гуманистическое и демократическое содержание. Просветители называли разумными все запросы и устремления свободного, деятельного человека, не скованного принуждением, исходящим от церкви или от феодального государства. Такую личность, борющуюся за права, предоставленные ей природой, просветители называли «естественным человеком». Понятие «естественного человека» играло очень важную роль в идеологии просветителей. Исторической основой этого понятия было самосознание личности, уже освободившейся от феодального гнета, но еще не ощутившей на себе социальных противоречий, присущих капиталистическому обществу.

Просветители были связаны с демократическим движением народных масс. Они вели борьбу за политическое и социальное освобождение народа, за уничтожение феодальных учреждений и всяких пережитков феодализма. Они прилагали все усилия к тому, чтобы преодолеть оторванность мыслящих людей от народа; они ратовали за народное образование, за приобщение народных масс к культуре. Они занимались популяризацией новых идей в доходчивой, наглядной, образной форме, ставя литературу, искусство и, в частности, театр на службу задачам народного просвещения.

Будучи связаны с передовыми слоями буржуазии, просветители никогда, однако, не занимались защитой эгоистических, эксплуататорских интересов своего класса. Против такого навязывания просветителям «своекорыстной защиты интересов меньшинства» решительно возражал Ленин в своей уже цитированной нами выше статье «От какого наследства мы отказываемся?»: «Нельзя забывать, — писал он, — что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши

просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своеобразия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»¹.

Точка зрения В. И. Ленина на буржуазных просветителей, в сущности, развивала взгляды на этот вопрос К. Маркса. Маркс подчеркивал, что во Франции конца XVIII века, как и в Англии середины XVII века, «буржуазия была тем классом, который действительно стоял во главе движения. Пролетариат и не принадлежавшие к буржуазии слои городского населения либо не имели еще никаких отдельных от буржуазии интересов, либо еще не составляли самостоятельно развитого класса или части класса. Поэтому там, где они выступали против буржуазии, например в 1793 и 1794 гг. во Франции, они боролись только за осуществление интересов буржуазии, хотя и не на буржуазный манер. Весь французский терроризм представлял не что иное, как плебейскую манеру расправы с врагами буржуазии, абсолютизмом, феодализмом и филистерством»².

Основные идеологические тенденции просветителей были общими во всех странах. Все просветители боролись с пережитками крепостного права, беспощадно критиковали феодально-монархический строй, церковь, старые воззрения на природу, общество, государство, проповедовали свободу, равенство и братство — эти неотъемлемые права человека.

Однако степень остроты нападок просветителей на феодально-абсолютистский порядок, степень их демократизма и народолюбия были глубоко различны в отдельных странах и определялись степенью политической зрелости буржуазии этих стран, ее связью с народными массами, ее подготовленностью к революционным действиям.

Во Франции просветительское движение имело общенародный размах и проходило под знаком подготовки буржуазной революции, что придавало ему и несравненно более боевой и гораздо более демократический характер, чем в других странах. Энгельс говорил о французских просветителях, что они, будучи представителями буржуазии, стремились «выступать в роли представителей не какого-либо отдельного класса, а всего страждущего

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 473.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VII, стр. 54.

человечества»¹. Защита интересов угнетенного народа придавала борьбе французских просветителей с феодальным обществом и абсолютистским государством огромную силу, смелость и непримиримость. Энгельс писал в «Анти-Дюринге»: «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов [...] они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный порядок — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать пред судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего. [...] Все прежние формы общества и государства, все традиционные представления были признаны неразумными и отброшены, как старый хлам»². Выковывая идеологическое оружие для приближавшихся революционных боев, французские просветители объединяли разработку теоретических вопросов с практической политической деятельностью и были наиболее последовательны в своих стремлениях по сравнению с просветителями других стран. Виднейшие французские просветители Вольтер, Монтескье, Дидро, Руссо пользовались мировой славой.

Иной характер имело просветительское движение в Англии, где оно не предшествовало буржуазной революции, как во Франции, а следовало за двумя буржуазными революциями, которые произошли уже в XVII веке. Вторая, так называемая «славная», английская революция 1689 года была отмечена «компромиссом между поднимающейся буржуазией и бывшими феодальными землевладельцами»³, в результате которого политическая власть попала в руки аристократии, а на долю буржуазии выпало экономическое господство. Этот компромисс определил политическую физиономию буржуазной Англии на целых полтора столетия. В противоположность бурной политической и общественной жизни Франции XVIII века, находящейся в состоянии предреволюционного подъема, для Англии XVIII века характерен переход победившей буржуазии на консервативно-охранительные позиции; это было вызвано тем, что английская буржуазия была удовлетворена практическими результатами обеих революций XVII века, ибо, по выражению Энгельса, «с этого времени буржуазия стала скромной, но признанной частью господствующих классов Англии»⁴. Вот почему, если на долю Англии выпала

¹ Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, Госполитиздат, 1948, стр. 17—18.

² Там же, стр. 16.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 2, стр. 298.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1949, стр. 96.

роль застрельщицы целого ряда философских, политических и художественных течений, то все же свое наибольшее развитие эти течения получили во Франции. Когда французские просветители формулировали свои идеалы, они в качестве примера приводили Англию и англичан, то есть людей, живущих уже в буржуазных условиях, которых еще не было во Франции. При этом они идеализировали буржуазное общество и государство.

Отношения между английскими и французскими просветителями XVIII века имели в течение первой половины XVIII века характер отношений между начинателями и продолжателями. При этом усвоение английских идей имело во Франции не пассивный, а глубоко активный, творческий характер; английские философские и политические учения распространялись во Франции в более широкой общественной среде и выполняли более боевые функции.

Такая судьба постигла во Франции английский материализм. У английских философов, по словам Энгельса, «новая, деистическая форма материализма оставалась аристократическим эзотерическим учением, и поэтому материализм был ненавистен буржуазии не только за его религиозную ересь, но и за его антибуржуазные политические связи»¹. Когда в дальнейшем материализм начал развиваться во Франции, он и там «вначале оставался исключительно аристократическим учением. Но его революционный характер вскоре выступил наружу. Французские материалисты не ограничивали своей критики только областью религии: они критиковали каждую научную традицию, каждое политическое учреждение своего времени. [...] Таким-то образом, в той или иной форме, — как открытый материализм или как деизм, — материализм стал мировоззрением всей образованной молодежи во Франции. И влияние его было так велико, что во время великой революции это учение, рожденное на свет английскими роялистами, доставило французским республиканцам и террористам теоретическое знамя и дало текст для «Декларации прав человека»².

К этой блестяще показанной Энгельсом диалектике взаимоотношений между английским и французским просветительством можно добавить только то, что по мере созревания во Франции наиболее передовых философских и политических учений, осуществляющих непосредственную идеологическую подготовку революции, французские философы начинают оказывать обратное воздействие на английских просветителей, а также на просветительское движение других стран.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1949, стр. 97.

² Там же.

Совсем иначе развивалось просветительское движение в Германии, которая вследствие ряда исторических причин была в XVIII веке страной раздробленной в экономическом и политическом отношении, где буржуазия еще не являлась единым классом, сложившимся в общенациональном и общегосударственном масштабе. К. Маркс и Ф. Энгельс дали в своем труде «Немецкая идеология» классическую характеристику убожества немецкого бюргерства, отразившегося в философии Канта: «Эта добрая воля Канта вполне соответствует бессилию, придавленности и убожеству немецких бюргеров, мелочные интересы которых никогда не были способны развиться до общих национальных интересов класса и которые поэтому постоянно эксплуатировались буржуазией всех остальных наций. Этим мелочным местным интересам соответствовала, с одной стороны, действительная местная и провинциальная ограниченность немецких бюргеров, а с другой — их космополитическое чванство. Вообще со времени реформации немецкое развитие приняло совершенно мелкобуржуазный характер»¹. Этот мелкобуржуазный характер немецкого развития проявлялся в идейной ограниченности немецкой буржуазии, в ее раболепстве перед властью имущими, в том затхлом филистерском духе, которым несло от всех ее начинаний. Это весьма сильно тормозило идеологическую эмансипацию немецкого бюргерства, его борьбу с феодализмом и абсолютизмом.

В силу указанных причин просветительское движение в Германии начинается значительно позже, чем в Англии и во Франции. Но так как отсталая, раздробленная Германия в течение всего XVIII века не созрела для осуществления буржуазной революции, то немецкое Просвещение имело абстрактный, умозрительный характер и заменяло реальную борьбу за политическую свободу пропагандой духовного освобождения. Даже величайшие представители немецкого Просвещения — Лессинг, Клопшток, Гердер, Гёте и Шиллер — не были свободны от бюргерской ограниченности и отдавали дань немецкому убожеству, подчас заменяя, как выразился Ф. Энгельс о Шиллере, «плоское убожество высокопарным». Так титаны немецкой просветительской мысли оказывались не в силах победить немецкое убожество. «Даже самые лучшие и самые сильные умы народа потеряли всякую надежду на будущее своей страны»², — пишет Ф. Энгельс, завершая свою характеристику «позорной политической и социальной эпохи» в истории Германии. При этом Энгельс отмечает, однако, что эта эпоха породила крупнейших немецких поэтов и философов — Гёте и Шиллера, Канта и Фихте, — которых можно

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IV, стр. 174.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стр. 7.

поставить рядом с французскими по тому вкладу, который они внесли в культуру эпохи Просвещения.

Италия, подобно Германии, пережила в XVII веке глубокий политический и экономический упадок и представляла собой к началу XVIII века конгломерат маленьких государств, находившихся под иностранными влияниями (испанским, французским, австрийским). Здесь тоже не было настоящей общественно-политической жизни, не было такой борьбы идейных и художественных течений, какую мы находим в передовых европейских странах. Идеиная борьба в Италии зачастую подменялась мелочными интригами и склоками. Итальянская просветительская мысль отличалась в целом невысоким идейным уровнем. Итальянские просветители больше занимались историческими и филологическими исследованиями, чем философскими или политическими проблемами. Были, правда, и исключения, к которым можно отнести экономистов Гальяни и Верри, юристов Беккариа и Филанджери, а также крупнейшего сатирика Парини, давшего острую критику социальных порядков. Но большинство итальянских просветителей не пропагандировало демократические и материалистические взгляды и чаще всего стояло на компромиссных, либеральных позициях.

Такова была, например, позиция Гольдони, одного из самых передовых итальянских драматургов-просветителей. Он был врагом крепостного права и его пережитков, защитником просвещения и свободы, сторонником интересов демократических низов. Но при всем том Гольдони был решительным противником революционных методов борьбы. Он не понял и не принял знаменитую революционную комедию Бомарше, а пять лет спустя не понял и не принял возведенную ею французскую революцию. Сходную позицию занял и другой выдающийся итальянский драматург-просветитель В. Альфьери, который проводил в своих трагедиях тираноборческие идеи и прославлял политическую свободу, но французскую революцию, по крайней мере в ее плебейско-демократическом, якобинском варианте не принял и откликнулся на нее гневным памфлетом «Мизогалл» (то есть «Ненавистник французов»).

Вслед за основными европейскими странами включаются в строительство культуры эпохи Просвещения также и самые северные в Европе скандинавские страны. Однако вклад отдельных скандинавских стран в культуру XVIII века весьма неравномерен. Наибольший вклад вносит наименьшая по своему географическому протяжению из скандинавских стран — Дания, потому что она находилась в наиболее выгодном положении в отношении экономическом и политическом. Известно, что в конце XIV века образовался под главенством Дании политиче-

ский союз трех скандинавских государств, закрепленный так называемой Кальмарской унией (1397). И хотя эта уния формально гарантировала каждой из трех стран полную самостоятельность в их внутренней жизни, однако только Швеции удалось отстоять свою самостоятельность и освободиться от политического господства Дании уже в начале XVI века (1523). Зато экономически более отсталая Норвегия находилась в полной зависимости от Дании до 1814 года и фактически превратилась в ее провинцию.

Датское владычество грозило Норвегии полной утратой ее национальной и культурной самобытности. Литературным языком в Норвегии был датский, вся культурная жизнь Дании и Норвегии сосредоточилась в столице Дании Копенгагене, где создавалась своеобразная датско-норвежская литература. В этой литературе выходцы из Норвегии играли весьма заметную роль. Нельзя не отметить, например, что наиболее выдающийся датский просветитель Людвиг Гольберг (Хольберг) был по происхождению норвежцем, уроженцем норвежского города Бергена. Однако Гольберг прожил значительную часть жизни в Копенгагене и, по существу, являлся датским культурным деятелем. То же можно сказать о другом видном датском просветителе-сатирике конца XVIII века — Германе Весселе. Он был горячим патриотом, врагом преклонения перед всем чужеземным, и свой патриотический долг понимал как борьбу за национальную датско-норвежскую культуру.

Весьма примечательно, что для датских просветителей огромную роль играли вопросы драматургии и театра. Оба названных крупных датских просветителя — Гольберг и Вессель — были в первую очередь драматургами. С именем Гольберга связано возникновение датского национального театра и его выход на международную арену, как крупного явления европейской культуры. Гольберг написал 36 комедий, которые составили основной репертуарный фонд датского театра. В своих комедиях, полных метких сатирических черт и остро-комических ситуаций, он создал целую галерею реалистических образов современного датского общества и поставил ряд важных социальных проблем.

Но Гольберг был не только драматургом. Подобно крупнейшим французским просветителям, к которым он был духовно близок, Гольберг сочетал деятельность драматурга с работой философа, историка, сатирика и романиста. Из его недраматических произведений огромной славой пользовался сатирический эпос «Педер Поорс», высмеивавший различные проявления педантизма и ограниченности в датском обществе. Большой интерес представляет также философский роман «Подземное путешествие Нильса Клима», написанный в манере Свифта и беспо-

щадно обличающий пережитки феодализма, богословие, метафизику, а также бесплодный филистерский утопизм.

Необычайно разнообразная и многосторонняя деятельность Гольберга принесла ему славу крупнейшего писателя и мыслителя скандинавских стран. Он был первым скандинавским писателем, получившим общеевропейскую известность. Как драматурга его часто сопоставляли с Мольером и Гольдони, и действительно его драматургия, хронологически относящаяся к отрезку времени, промежуточному между деятельностью обоих этих авторов, является как бы соединительным звеном между Мольером и Гольдони, комедией классицизма и комедией Просвещения. В целом деятельность Гольберга имеет эпохальное значение. Благодаря ему одному вклад скандинавских стран в культуру и искусство эпохи Просвещения должен быть признан весьма основательным.

Значительно меньший вклад в театральную культуру эпохи Просвещения внесло молодое буржуазное государство — Соединенные Штаты Северной Америки, — образовавшееся в результате восстания североамериканских колоний против их английской метрополии. Составленная американскими просветителями, «Декларация независимости» (1776) впервые провозгласила демократические свободы и имела большое революционизирующее значение для других стран, в частности, подготовив известную «Декларацию прав человека и гражданина» — первую конституцию французской буржуазной революции. Однако практическое значение «Декларации независимости» для самих Соединенных Штатов было невелико. Уже в конституции 1787 года, принятой конгрессом, гражданские права были ограничены для значительных групп населения США. В этом молодом буржуазном государстве власть захватила крупная буржуазия, которая сразу же встала на путь обмана народных масс, подавления демократических движений, хищнического истребления индейских племен, и, несмотря на декларацию демократических свобод, сохранила у себя рабство негров.

В области драматургии и театра американская революция получила весьма слабое отражение. Пьесы таких авторов конца XVIII века, как Тайлер и Данлеп, отличаются идейной и художественной неполноценностью по сравнению с драматургией европейских стран.

Это первое буржуазное государство не имело плодотворных традиций в области театра вследствие господства в нем пуританской идеологии с присущим ей враждебным отношением к искусству. Враждебность пуритан к искусству именно на американской почве особенно тесно связана с отмеченной К. Марксом враждебностью капитализма «некоторым отраслям духов-

ного производства, каковы искусство и поэзия»¹, — враждебностью, определившей упадок и деградацию театра в наиболее экономически развитых буржуазных странах в XIX веке. Эта враждебность капитализма искусству проявилась раньше всего и полнее всего именно в Соединенных Штатах Америки.

Помимо романских и германских народов, давно живших культурной жизнью и потому, естественно, игравших ведущую роль в эпоху Просвещения, известное участие в строительстве культуры этой эпохи приняли также славянские народы: поляки, чехи, болгары и сербы, а также венгры (мадьяры) — народ, живший в славянском окружении и имевший многочисленные связи со славянскими народами. Для всех перечисленных народов, как сохранявших в XVIII веке свою политическую самостоятельность (поляки), так и утеревших ее и томившихся под австрийским или турецким игом (чехи, венгры, сербы, болгары), XVIII век был временем подъема национального сознания, борьбы за развитие национального языка и за возрождение национальной культуры.

Особенно напряженной была эта борьба в южнославянских странах, находившихся под гнетом турецкого абсолютизма. Такие культурно-политические деятели, как Пансий Хилендарский (1722—1798), основоположник новой болгарской литературы, родоначальник болгарского просветительства, как его ученик Софроний Врачанский (1739—1814), сформулировавший боевую программу болгарского Просвещения как борьбу за национальное самоопределение и экономическое раскрепощение болгарского народа, как Досифей Обрадович (1743—1811), виднейший сербский политический деятель и писатель, страстный пропагандист идей Просвещения и борец за славянскую культуру на рубеже XVIII и XIX веков, действовали в такую эпоху, когда славянские народы на Балканах пребывали еще в состоянии полной разобщенности и находились под чуженациональным гнетом. Отсюда естественное ограничение деятельности болгарских и сербских просветителей, невозможность для них использовать театр как орудие просветительской пропаганды.

Весьма трудные условия для просветительского движения создались также в Чехии. В прошлом одна из старейших культурных стран в Европе, обладавшая старинным Пражским университетом, породившая в лице гуситства исключительно мощное антифеодальное и антикатолическое движение XV века, протестантская Чехия была разгромлена при Белой горе (1620) силами католической реакции и утратила национальную независимость. Началось насильственное онемечивание Чехии, беспощадное уничто-

¹ К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, т. 1, М., 1931, стр. 246.

жение чешских книг. В начале XVIII века чешская литература почти полностью исчезает. Невыносимый гнет приводит во второй половине XVIII века к революционным выступлениям народных масс и к особенно мощному крестьянскому восстанию 1775 года. Напуганная крестьянским движением, австрийская империя идет на ряд социальных реформ, ограничивает феодальные повинности крестьян, а в 1781 году отменяет личную крепостную зависимость. Тогда же издается акт о веротерпимости (1781), проводится расширение школьного образования, некоторое ограничение цензурных запретов в области печати.

В конце XVIII века молодая чешская буржуазия и прогрессивная часть дворянства начинают борьбу за возрождение чешской культуры. Это течение связано с просветительством передовых западноевропейских стран и получает название чешского Возрождения. В центре внимания деятелей чешского Возрождения становится защита прав чешского национального языка. Активным поборником чешского языка является Карел Там. Выдающимися чешскими просветителями конца XVIII века являются Йосиф Добровский (1753—1829), крупнейший ученый филолог, прозванный отцом славянской филологии, и Вечеслав Крамериус (1759—1808), «первый настоящий чешский журналист», по выражению Ю. Фучика, активный пропагандист идей чешского Возрождения. Значительную роль в деле развития чешской культуры сыграл и театр. Первый чешский театр открылся в Праге в 1786 году под названием «Боуда» («Хижина»). На его сцене было поставлено около трехсот пьес, главным образом переводных (Шекспир, Шиллер). Оригинальных чешских пьес было мало, и они до нас почти не дошли, так как оставались в рукописи. Таким образом, чешское Просвещение уже соприкоснулось с театром, но больших практических результатов это не имело для пробуждения драматургического творчества. Единственным видным деятелем начального периода чешского театра был Вацлав Там (1765—1816) — драматург, режиссер и актер. Его пьесы, пользовавшиеся большим успехом в народе, почти не сохранились.

С судьбами Чехии несколько сходны судьбы Венгрии, которая тоже с XVI века, растерзанная на части, находилась, к сожалению, сначала под турецким игом, а затем под гнетом австрийского абсолютизма. Венгерское крестьянство, как и чешское, начинает борьбу против ненавистных иноземных захватчиков. Однако борьба эта начинается в Венгрии раньше, чем в Чехии, — в первом десятилетии XVIII века. Крестьянское восстание куруцев («крестоносцев») вскоре перерастает в могучее национально-освободительное движение, руководимое Ференцем Ракоци. Восстание куруцев стимулировало подьем

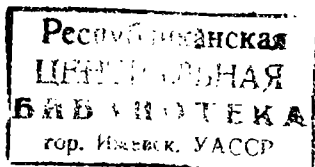
патриотических чувств; оно нашло яркое отражение в народной поэзии. Уже в первой половине XVIII века в Венгрии появляется крупный писатель-просветитель Келемен Микеш, автор «Турецких писем», сподвижник Ракоци. В своем творчестве он находился под влиянием передовых деятелей французской литературы и разрабатывал распространенный в ней эпистолярный жанр.

Но самым выдающимся представителем раннего венгерского Просвещения был Дьердь Бешшени, страстный поклонник Вольтера, вдохновлявшийся борьбой великого французского просветителя с религиозным фанатизмом и с феодальными пережитками. Под явным влиянием Вольтера Бешшени пишет свои просветительские трагедии, из которых наиболее значительна тираноборческая пьеса «Агис». Дата ее написания — 1772 год — считается в Венгрии началом венгерской просветительской литературы и театра. Помимо трагедий Бешшени писал также комедии, из которых особенно примечательна пьеса «Философ», высмеивающая косность, невежество и самодовольство венгерского дворянства.

Создание венгерской национальной драматургии дало толчок появлению венгерского национального театра (1790), руководимого Ласло Келеменом. На сцене этого театра были показаны произведения отечественной драматургии и лучшие произведения европейских классиков. Деятельность труппы Келемена оборвалась в 1795 году в связи с усилением реакции после разгрома группы венгерских якобинцев, возглавляемых Мартиновичем. Таким образом, в Венгрии просветительство привело в конце XVIII века к революционной борьбе, ориентирующейся на опыт передовых революционных деятелей Западной Европы — французских якобинцев. Интересны связи молодого венгерского театра именно с деятелями этой революционной группы.

Несколько иной характер получило Просвещение в Польше, имевшей в XVIII веке самостоятельное государственное существование. Польша — страна старинной и богатой театральной культуры. Она проделала в области театра путь развития, близкий развитию театра передовых европейских стран. Польша имела и свои средневековые мистерии, и своих скоморохов-жонглеров («франтов»), и свою ренессансную комедию (комедия «рыбалтов»), и свой весьма богатый школьный иезуитский театр с интересными народно-реалистического содержания. Естественно, что в Польше просветительское движение должно было получить и получило яркое отражение в области драматургии и театра.

Парадоксальность польского исторического развития заключалась в том, что именно в эпоху Просвещения польское государ-



ство — «дворянская республика, основанная на эксплуатации и угнетении крестьян, неспособная по своей конституции ни к какому общенациональному действию и обреченная тем самым стать легкой добычей своих соседей»¹ — находилось в состоянии полного развала и быстро шло к потере своей независимости. Для польского народа это было великой национальной трагедией. Все передовые люди Польши стремились предотвратить надвигающуюся катастрофу. Польская просветительская литература выражала настроения этих передовых, мыслящих и честных людей, мечтавших о патриотических подвигах для спасения гибнущего польского государства. Польские просветители были активными поборниками буржуазных реформ в стране, они высказывались за ликвидацию крепостничества и освобождение крестьян, высмеивали реакционную шляхту, пропагандировали идеи национального единства страны. Многие польские просветители были драматургами. Наиболее видный польский поэт-просветитель XVIII века Игнатий Красицкий был автором ряда сатирических комедий, высмеивавших духовное убожество польской знати, ее рабское подражание иностранщине; Красицкий выступал в защиту прогрессивных реформ. Другой драматург-просветитель — Юлиан Немцевич резко критиковал польское дворянство и выражал сочувствие угнетенному крестьянству («Казимир Великий», «Возвращение депутата»).

Развитие просветительской драматургии влечет за собой развитие национального театра. Такое название носит основанный в 1765 году в Варшаве постоянный общедоступный театр. Этот театр утверждается в жестокой борьбе против засилья иностранных трупп, переполнявших Польшу. Наиболее видным деятелем просветительского театра в Польше был Войцех Богуславский, прозванный «отцом польского театра». Он был драматургом, переводчиком пьес, актером, режиссером, театральным педагогом и директором театра. В его деятельности нашел яркое отражение высший подъем польского национально-освободительного движения, связанный с знаменитым восстанием Костюшко (1794). Несмотря на разгром восстания, Богуславский продолжает и далее неутомимо пропагандировать передовые, освободительные идеи. Все наиболее яркое и свежее в польском театре начала XIX века так или иначе связано с деятельностью Богуславского, с его плодотворными начинаниями в различных областях театральной культуры.

Характерной особенностью культуры и искусства эпохи Просвещения во всех странах являлась непосредственная связь писателей и художников с политической жизнью. Граждан-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. II, стр. 10.

ский общественный пафос пронизывал всю теоретическую и практическую деятельность просветителей в области искусства. Это, естественно, относится, в первую очередь, к театру; он был во всех странах трибуной, с которой просветители обращались к народу, а во Франции в годы подготовки буржуазной революции являлся ареной открытых политических боев.

Все ведущие драматурги и театральные деятели просветительского лагеря стояли на позициях реализма. Они исповедовали принцип общественной полезности театра, его огромного воспитательного значения. Потому театр просветителей носил глубоко идейный, морализирующий, публицистический характер. Ведущее значение в нем имело новое содержание, подчас вступавшее в борьбу со старой формой.

Вся история драматургии и театра XVIII века проходит под знаком обостренной классовой идеологической борьбы, отражающейся в борьбе различных стилей и художественных направлений, которые переживают в процессе этой борьбы значительную трансформацию. В этой борьбе противостоят прежде всего реакционный, феодально-аристократический лагерь и прогрессивный, буржуазно-демократический, просветительский.

Аристократический театр XVIII века, который называют часто театром *рококо* по аналогии с изобразительным искусством этого класса, играл в эпоху Просвещения трехстепенную роль, пользуясь успехом только в кругу реакционной феодальной знати. Он был полярно противоположен просветительскому театру, потому что носил безыдейный, пустой, развлекательный характер. Идейная опустошенность, аморальность, фривольность, граничащая со скабрзностью, были присущи театру *рококо*, как и поэзии этого стиля, славившей чувственные наслаждения. Излюбленными жанрами театра *рококо* были галантные пасторали, изысканные балеты-феерии, игривые светские комедии, часто носившие названия пословиц. Бегство от реальной жизни с острыми противоречиями и конфликтами, отказ от изображения типических социальных явлений современности придавали этому искусству глубоко антиреалистический характер. Однако отдельные стороны искусства *рококо*, присущая ему изысканная грация оказывали известное воздействие на внешнюю структуру спектакля XVIII века и находили выражение в костюмах, движениях и жестах актеров, подчас вступая в противоречие с просветительским содержанием театра.

Театру *рококо* противостоял на всех этапах его развития просветительский театр, развивавшийся под знаком реализма. Просветительский реализм был новым, прогрессивным этапом на пути становления реалистического метода в искусстве рождающегося буржуазного общества. Для просветительского реализма

характерно, помимо отмеченного уже утверждения воспитательной роли искусства, обращение к изображению будничной жизни средних людей с их повседневными заботами и домашними несчастьями, а также показ влияния на жизнь человека среднего сословия его общественного положения и социальных противоречий в жизни общества. При этом реалисты-просветители XVIII века тесно связывали частную жизнь «среднего» человека (то есть буржуа) с жизнью общества, потому что деятельность буржуазии имела в то время прогрессивный характер. Отмеченные черты присущи «мещанским драмам» Лилло и Мура в Англии, Дидро, Бомарше и Седена во Франции, Лессинга и отчасти молодых Гёте («Клавихо» и «Стелла») и Шиллера («Коварство и любовь») в Германии, Гольдони в Италии.

Наряду с этим реалисты-просветители разрабатывали жанр комедии, в котором они зло высмеивали представителей отживающего феодального мира. Одновременно они показывали с сочувствием нового, демократического героя, веселого, энергичного, жизнерадостного, предприимчивого, утверждающего свое место в жизни. Лучшими комедиографами XVIII века были Фильдинг, Гольдсмит и Шеридан в Англии, Лесаж, Мариво и Бомарше во Франции, Лессинг в Германии, Гольдони в Италии, Гольберг в Дании, Красицкий и Заблочки в Польше, Бешшени в Венгрии.

В изображении повседневной жизни обыкновенных, средних людей драматурги XVIII века достигли высокого совершенства, потому что умели схватывать подлинно типические черты. Но стоило им выйти за пределы частной жизни и семейной обстановки, стоило им обратиться к изображению героических подвигов и гражданских добродетелей, которого требовало от них крепнущее революционное сознание народа, как их реалистический метод обнаруживал свою недостаточность, и им приходилось обращаться к идеализации, черпая из арсенала художественных средств классицизма. Такое возрождение классицизма имело место прежде всего во Франции кануна буржуазной революции (трагедии Сорена, Лемьера, Лагарпа и других), а затем в Италии конца XVIII века (трагедии Альфьери) и в Германии на рубеже XVIII и XIX веков в творчестве Гёте и Шиллера, создавших немецкую разновидность гражданского классицизма, называемую *веймарским классицизмом*.

Объективной исторической причиной отмеченного возвращения на почву классицизма было глубокое противоречие между идеалами Просвещения, во имя которых народы шли на героические подвиги, и действительными практическими целями буржуазной революции, которые не могли вдохновить народные массы на борьбу. Это противоречие между идеалами и действительностью было замечено уже теоретиками просветительского ре-

лизма Дидро и Лессингом, которым не удалось его разрешить, не сойдя с реалистической почвы. Так, Дидро вынужден был признать, что для достижения идеальной гармонии в искусстве необходимо некоторое отвлечение от противоречий действительности. Низменному миру реальных людей современности противопоставлялся возвышенный мир идеальных людей будущего. Сначала Дидро пытался найти такие идеальные образы в современности и изображал в своих пьесах идеальных граждан, «естественных людей», согласно излюбленной в эту эпоху терминологии. Такая идеализация имела известное оправдание в том, что без нее мещанская драма не могла бы отразить прогрессивных сторон практики буржуазии. Но идеализированные герои в пьесах Дидро, вроде Дорваля и Клервиля в «Побочном сыне», были мало похожи на реальных буржуа: они являлись односторонне положительными персонажами, столкновения между которыми не носили характера реальных жизненных конфликтов и которые вообще не были похожи на живых людей. Такие образы не могли внушить народу героизм, поднять его на борьбу.

Несравненно лучше могли выполнить эту задачу образы античных героев, борцов за свободу. Их образы были тем источником, из которого искусство кануна революции черпало средства для изображения гражданских подвигов современных народных героев. Объяснение этому возрождению классицизма в преддверии буржуазной революции дал К. Маркс в своей работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»: «В классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹. На этой почве возникла революционная живопись Давида, героические оперы Глюка, тираноборческие трагедии Альфьери и Шенье, актерское искусство Тальма. Так искусство эпохи Просвещения органически переходит в искусство буржуазной революции, а просветительский реализм сменяется гражданским, республиканским классицизмом.

При всех своих положительных сторонах просветительский реализм имел ряд недостатков, исторически обусловленных незрелостью материалистической мысли просветителей. Главным проявлением ограниченности материализма XVIII века являлся его механистический характер, вследствие чего просветители были неспособны «взглянуть на мир как на процесс, как на вещество, которое находится в непрерывном развитии»². У мате-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 324.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 648.

риалистов XVIII века отсутствовал не только исторический взгляд на природу, но и умение материалистически объяснять факты истории и современной жизни. Они рассматривали историю с точки зрения идеалов «разума» и полагали, что идеи правят миром и что для изменения форм общественной жизни достаточно «просветить» людей, то есть изменить их сознание. Ф. Энгельс говорит по поводу этой особенности просветительской мысли, что просветителей «ослепляла борьба с остатками средневекового быта в общественных отношениях»¹. Только таким «ослеплением» можно объяснить то, что все недостатки современного общества, даже те, которые вытекали из классовой сущности буржуазии, просветители относили за счет пережитков феодального прошлого. Они полагали, что с наступлением «царства разума» все отрицательные стороны буржуазии изгладятся, и сегодняшний торгош превратится завтра в идеального гражданина. Результатом такого подхода являлась идеализация образов буржуазных героев во многих просветительских драмах. Как ни закономерна была эта идеализация с точки зрения воспитательных задач, стоявших перед драматургией просветителей, она вступала в противоречие с задачами реалистического отражения жизни и снижала познавательную ценность драматургии.

Другим ограничением просветительского реализма был его морализирующий, дидактический характер. Все персонажи в просветительской драматургии разделялись на положительных и отрицательных. Добродетель и порок получали отчетливую социальную окраску: аристократическим порокам противопоставлялись мещанские добродетели. При этом положительные персонажи обычно превращались в «рупоры» передовых, демократических идей. Реализм XVIII века наиболее убедителен в пьесах, обладающих критическим подходом к действительности, и лишен жизненности там, где драматурги пытаются дать образы положительных героев. В своей критической, сатирической направленности просветители прокладывают путь критическому реализму XIX века; в своих позитивных высказываниях они часто оказываются не в силах удержаться на реалистических позициях.

В процессе своего становления просветительский реализм в драме и в театре сталкивался с различными художественными стилями и направлениями. Из этих стилей наиболее важное значение имел классицизм. Тесно связанный со становлением во Франции абсолютистской идеологии, классицизм пережил высшую точку своего развития во Франции второй половины XVII века, в период расцвета монархии Людовика XIV, и начал

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 648.

клониться к упадку в период кризиса и разложения абсолютной монархии в конце XVII и в начале XVIII века. Этот упадочный классицизм, культивируемый эпигонами Корнеля и Расина, был связан многочисленными формальными «правилами», претствовавшими проникновению в него реального жизненного содержания.

В противовес этому упадочному классицизму создается уже в первой трети XVIII века новый, просветительский классицизм, вливающий в традиционную форму новое, прогрессивное содержание. Если эпигонский придворный классицизм пропагандировал стоическую мораль подчинения человека высшим силам, то просветительский классицизм, создаваемый Вольтером, освобождался от сверхъестественного начала и утверждал чувственный опыт, подрывая устои монархии и церкви. Основной жанр этого стиля — классицистская трагедия — по-прежнему рисует конфликты между чувством и долгом; но понятие долга расшифровывается по-новому — как долг гражданина. Победа *гражданина* над *человеком* становится основной темой трагического театра эпохи Просвещения, рисующего образы идеальных граждан, приносящих самых близких им людей в жертву родине. Эти идеальные граждане часто принимают облик античных борцов за свободу: Катона, образ которого вдохновил в Англии Аддисона, а в Германии Готшета; Брута старшего и Брута младшего, введенных в трагедиях Вольтера и Альфьери; Спартака, воскрешенного в трагедии Сорена; Виргинии, показанной в трагедиях Лагарпа и Альфьери; Кая Гракха, изображенного во Франции М.-Ж. Шенье, а в Италии Монти; спартанского юноши Агиса, героя одноименной трагедии Бешшеней.

Наиболее видным представителем просветительского классицизма в Европе был Вольтер. Под его пером классицистская трагедия обновилась по своей тематике и прониклась антидееспотическими, антифеодальными и антиклерикальными настроениями. Изменение тематики сопровождалось в ней многочисленными отклонениями от канонов классицизма, внесением в нее семейных чувствительных мотивов, усилением внешней зрелищности и появлением относительной этнографической точности. Жанр просветительской трагедии заключал в себе немало элементов реализма, которые вступали в противоречие с его классицистскими условностями. За эти условности, которые, в сущности, являлись данью придворному вкусу, жестоко критиковал Вольтера Лессинг, хотя идейно многие трагедии Вольтера (например, «Заира», «Альзира», «Магомет») были близки Лессингу и во многом предвосхищали его «Натана Мудрого».

Просветительский классицизм Вольтера, Аддисона, Готшета был первым этапом в развитии просветительского театра. Не-

смотря на радикальное содержание некоторых пьес этого направления, все оно в целом характеризовалось противоречием между новым содержанием и старой формой. Попыткой преодолеть этот разрыв формы и содержания и найти пути к сочетанию нового содержания с новой формой был отмечен второй этап в развитии просветительского театра, ознаменованный созданием серьезного жанра — «домашней трагедии», или «мещанской драмы». Этот жанр, впервые оформившийся в Англии, затем в Германии и, наконец, во Франции, где он получил теоретическое обоснование в двух трактатах Дидро и в «Очерке о серьезном драматическом жанре» Бомарше, представлял собой совершенно новое явление в истории драматургии. В нем, впервые давалось непосредственное воспроизведение мещанского семейного быта, рисовались в серьезных тонах персонажи и драматургические конфликты, характерные для буржуазной среды. Если на первом этапе развития просветительского театра наиболее крупной фигурой являлся Вольтер, то на втором этапе наиболее значительным в Европе художником следует признать Лессинга, которому удалось дать наиболее полнокровные образцы нового, серьезного жанра.

Третий этап в развитии просветительского театра ознаменован появлением в реалистической драме элементов нового стиля — *сентиментализма*. Этот новый стиль, появившийся сначала в Англии и затем ставший явлением общеевропейским, ознаменовал в конечном итоге начало расхождения третьего сословия и первые выступления народных масс против буржуазных идеалов. Сентименталисты выступают против оптимистических взглядов ранних просветителей на прогресс, а также против просветительского рационализма. Они выдвигают мысль об утверждении личности через равноправие всех людей в сфере чувства и призывают чувствительного человека проникнуться состраданием к несчастьям народных масс. Они выдвигают культ простоты и естественности, стремятся раскрепостить человека от всяких условностей, призывают углубиться во внутренний мир маленьких людей. Сентиментализм был не во всем прогрессивен. Критика феодальных форм сочеталась у сентименталистов с элементами реакционно-патриархального утопизма во взглядах на общественное развитие, а также с отрицанием материалистических позиций. Сентиментализм проявляется сначала в лирике, затем в романе и позже всего в драме.

Наиболее передовым направлением в сентиментализме был руссоизм, названный так по имени его основоположника Ж.-Ж. Руссо. Для руссоизма характерна не только философия чувства и веры, противопоставленная культу разума большинства просветителей, но прежде всего — ненависть к дворянско-буржуазной цивилизации и призыв к «прощению», то есть к

раскрепощению человека от оков ложной цивилизации и к его возвращению к первобытной простоте и чистоте нравов. Руссо выступил с подлинно революционной критикой идеализации «царства разума» и апологетики буржуазного прогресса, присущей большинству просветителей. В своих двух «диссертациях» он дал критику наук и искусств, которые содействуют, по его мнению, порче нравов. Критикуя цивилизацию, основанную на частной собственности, он требовал возвращения к «естественному состоянию», обеспечивающему людям их неотъемлемые права — свободу и равенство. В знаменитом «Письме к Даламберу о театральном представлении» Руссо дал пространственный обвинительный акт против современного французского театра. Если другие просветители видели в театре могучее орудие общественного воспитания, то Руссо увидел в нем только школу соблазна и порока. Отвергая современный ему театр как продукт ложной цивилизации, Руссо мечтал о замене спектаклей массовыми празднествами, посвященными памятным датам из жизни свободного народа. Этот пункт революционно-демократической программы Руссо был впоследствии осуществлен якобинцами, считавшими себя учениками автора «Общественного договора».

Все воззрения Руссо, в том числе и его взгляды на театр, носили глубоко двойственный характер. С одной стороны, Руссо давал необычайно острую плебейскую критику старого порядка; с другой стороны, в его учении появилась идеализация патриархального образа жизни, присущая крестьянским массам. Именно эта консервативная сторона учения Руссо отразилась в его отрицании театра, напомнившим борьбу с ним английских пуритан. То, что руссоизм не обязательно связан с отрицанием театра, показала деятельность ряда учеников Руссо, стремившихся к реконструкции театра, а не к его ликвидации.

Идеи руссоизма оказали большое влияние на развитие драматургии во Франции (Мерсье) и в Германии (драматургия «бури и натиска» — Ленц, Клинггер и другие). Руссоисты демократизировали драму значительно больше, чем просветители-рационалисты. Они внесли в драматургию острые социальные конфликты, противопоставили богатство и бедность, тружеников и «бездельников»; они повели более решительную борьбу с классицизмом, чем Дидро и Лессинг, и занялись пропагандой драматургии Шекспира. Наряду с драмой из современной жизни они начали разрабатывать также историческую драму, используя историю для борьбы против феодализма и церкви. Наиболее значительным в Европе драматургом этого третьего этапа в развитии просветительского театра был молодой Шиллер, у которого идеи руссоизма получили наиболее яркое художественное воплощение. Драмы Шиллера «Разбойники» и «Коварство и

любовь» являются вершиной просветительской драматургии руссоистской ориентации, а «Гёц фон Берлихинген» Гёте является ярчайшим образцом исторической драмы этого направления.

Четвертый этап в развитии просветительского театра характеризуется отходом от просветительского реализма к гражданскому классицизму и его основному жанру — героической трагедии. Возрождающийся накануне революции классицизм не может быть отождествлен не только с придворным классицизмом XVII века, но и с просветительским классицизмом первой половины XVIII века. Он отличается во Франции значительно большей остротой революционной мысли. Антидеспотическая и антиклерикальная пропаганда достигает огромной силы в трагедиях М.-Ж. Шенье, ведущего драматурга французской революции. В Италии яркую тираноборческую позицию занимает Альфьери в своих трагедиях «Брут старший», «Брут младший», «Виргиния», «Филипп», «Заговор Пацци». В Германии Гёте и Шиллер, отказавшись от своего юношеского бунтарства периода «бури и натиска», создают веймарский классицизм, полный сложных противоречий и несущий мотивы отречения от бунта и смирения перед существующим строем («Ифигения в Тавриде» и «Торквато Тассо»). Проблема революции объявляется Шиллером делом «грядущих поколений» («Дон Карлос»). На первое место выдвигается проблема морального усовершенствования личности, нахождение ею смысла жизни. Этот смысл жизни после долгих исканий и колебаний обретается Гёте в общественно полезном труде, направленном на благо человечества («Фауст»). Цикл веймарских исторических трагедий Шиллера разворачивает ту же проблематику на историческом материале.

Помимо возрождения героической трагедии четвертый этап в развитии просветительского театра ознаменован возрождением комедии, имеющей целью дискредитацию устарелой формы жизни феодальной эпохи. Лучшие образцы сатирической комедии XVIII века — произведения Шеридана и Бомарше — относятся к кануну французской буржуазной революции. «Женитьбу Фигаро», поставленную за пять лет до революции, Наполеон прямо назвал «революцией уже в действии». Эта комедия действительно отличается огромной взрывчатой силой, будучи направлена против отжившей системы феодальных привилегий, против эгоизма и самоуправства дворянского класса. Комедия дышит воздухом классовой борьбы, достигшей своей высшей точки в предреволюционной Франции и готовой привести к революционному взрыву.

Все охарактеризованное нами общественное и литературно-эстетическое движение получило отражение не только в драматургии, но и в театре. Вслед за попытками перестройки драма-

тургии начинается работа по созданию реалистического стиля на сцене. Эпоха Просвещения ознаменована крупнейшими реформами в различных областях театрального искусства. Эти реформы относились и к области театральной архитектуры, декорации, костюма и техники сцены, и к области актерской техники в собственном смысле слова. Осуществлялись эти реформы под тем же углом приближения к жизни, под которым проходило и обновление драматургии. Перед театром в целом ставится задача нахождения форм наиболее правдивого отражения действительности. Таким образом, исходные точки реформаторов драмы и реформаторов сцены совпадают, и этапы развития просветительской драматургии определяют также этапы развития сценического искусства.

Основной задачей просветительской реформы сценического искусства было освобождение театра от условностей придворного классицизма, покоившегося на принципе приукрашивания жизни вместо ее правдивого отображения. Для этого было необходимо освободиться от абстрактных дворцовых декораций, в которых происходило действие всех трагедий, независимо от времени и места действия. Необходимо было освободиться также от условных «римских» костюмов с фижмами, трико и плюмажами, в которых исполнялись все трагедии без исключения. Отходя от прежнего абстрактного метода оформления спектакля, театральные новаторы эпохи Просвещения начинают видеть в декорациях и костюмах способы правдоподобного отражения среды, в которой разворачивается действие пьесы. Поскольку чувство историзма у людей XVIII века было еще мало развито, историческая конкретизация спектакля обычно заменяется этнографической. Именно на этом моменте делают упор все актеры-новаторы XVIII века, пытающиеся реформировать сценический костюм: Гаррик, Лекен, Клерон, Фавар, Шрёдер, Ифланд.

Существенным новшеством театра XVIII века было удаление со сцены аристократических зрителей, продолжавших занимать места на авансцене в Англии и во Франции. Ликвидация этого обыкновения дала возможность использования всей сцены для игры актеров. С этого момента декоративное оформление спектакля получило большее значение, чем раньше. Вслед за декорациями повысилось значение также других элементов спектакля. Появление в трагедиях Вольтера народных сцен потребовало новых постановочных методов, которых совершенно не знал театр придворного классицизма. Лучший французский трагический актер Лекен, ученик Вольтера, стал постановщиком его трагедий, широко использовавшим в своей режиссерской работе массовые сцены, музыку и зрелищные эффекты. Еще более богатую постановочную работу развернул в Англии Гаррик с де-

коратором Лотербургом при постановке пьес Шекспира, а в Германии — Шрёдер при постановке собственных переделок Шекспира, а также драм поэтов «бури и натиска». Обращение к Шекспиру и искание метода интерпретации его образов сыграло важнейшую роль для появления новой отрасли театральной работы — искусства режиссера. Это великое завоевание театра в его борьбе за реализм рождается во второй половине XVIII века, поднимая на новую, высшую ступень искусство создания спектакля.

Появление режиссуры поставило перед театром ряд новых задач. Прежде всего оно выдвинуло задачу создания актерского ансамбля. Далее оно поставило для пьес бытового жанра задачу создания на сцене правдоподобной обстановки. Эта задача была впервые разрешена немецким актером и режиссером Шрёдером во время его работы в венском Бургтеатре путем создания так называемой «павильонной декорации», изображающей замкнутую с трех сторон комнату.

Но самые значительные успехи на пути к сценическому реализму делает искусство драматического актера. Во всех странах Западной Европы начинается решительная борьба с условно-декламационным стилем актерского исполнения, с искусственностью и манерностью актерской игры, за правдивое воспроизведение человеческих чувств и переживаний, за создание полнокровных сценических образов. Это позволяет нам признать XVIII век, век Гаррика и Маклина, Барона и Лекена, Дюмениль и Клерон, Превиля и Фавар, Нейбер и Экгофа, Шрёдера и Ифланда, Дарбеса и Сакки, Богуславского и Келемена, не только веком крупнейших драматургов-просветителей, но и веком великих актеров и театральных деятелей, заложивших прочный фундамент реалистического театра нового времени и поднявших на невиданную дотоле высоту труд актера, который стал отныне одной из важнейших отраслей художественно-идеологической деятельности.

Таким образом, эпоха Просвещения явилась для всех европейских стран периодом глубочайшей реконструкции искусства театра во всех его составных компонентах.





АНГЛИЙСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Английский театр XVIII века не создал художественных ценностей, которые равнялись бы достижениям английской драмы на рубеже XVI—XVII веков. И все же XVIII век в Англии дал свои плоды. Почти все новые явления в области драмы, получившие развитие в эпоху Просвещения, первоначально возникли на английской почве. Английские просветители были родоначальниками ряда идейных течений (просветительского классицизма, просветительского реализма, сентиментализма) и новаторами в области художественной формы. Однако, возникнув в Англии, эти новые течения достигали своего высшего развития в других странах. Впрочем, и английское Просвещение выдвинуло ряд даровитых драматургов, но из них только один Шеридан достиг того уровня художественного мастерства, который позволяет его поставить в первый ряд европейских драматургов эпохи Просвещения.

Роль Англии как инициатора новых течений в драме обуславливалась социально-политическим развитием страны. Англия была в XVIII веке первым крупным европейским государством, в котором прочно утвердились новые буржуазные порядки.

Новый период английской социально-политической истории начинается в 1689 году, когда в стране произошла так называемая «славная революция». Династия Стюартов, восстановленная на троне после смерти Кромвеля (1660), не оправдала надежд, возлагавшихся на нее правящими классами — капитализирующимся дворянством и крупной буржуазией. Убедившись в том, что Стюарты неспособны охранять ее интересы, буржуазия свергла их.

Эта вторая английская революция, в отличие от первой, была бескровной. Буржуазные историки окрестили ее «славной», потому что она обошлась без народного восстания, вспышка которого была предотвращена сговором господствующих классов. Верхи договорились заменить одного короля другим и попутно произвели законодательные изменения, превратившие Англию в конституционную монархию с королем, который царствует, но не управляет страной.

Классическую характеристику общественно-политических условий английской жизни этой эпохи дал Энгельс. «Новый исходный пункт, — писал он, — был компромиссом между поднимающейся буржуазией и бывшими феодальными землевладельцами»¹. Английские аристократы уже с начала эпохи первоначального накопления стали на путь, приведший их в XVIII веке к тому, что они превратились в «первых буржуа нации»². Именно это и сделало возможным классовый компромисс между верхами земельного дворянства и буржуазии.

Господствующие классы поделили между собой сферы влияния. «Политические «победные трофеи» — должности, sinecуры, высокие оклады — доставались на долю знатных родов земельного дворянства с условием: в достаточной мере соблюдать экономические интересы финансовой, промышленной и торговой буржуазии... Конечно, существовали разногласия по тому или другому вопросу, но аристократическая олигархия слишком хорошо понимала, что ее собственное экономическое благополучие неразрывной цепью связано с процветанием промышленной и торговой буржуазии»³.

Классовый компромисс между буржуазией и дворянством получил свое законодательное выражение в парламентской системе, а свое политическое воплощение в двух партиях господствующих классов — ториев и вигов. Это не были еще политические партии в современном смысле. Но каждая из них объединяла определенные социальные круги, боровшиеся за свою долю добычи в ограблении народных масс. Тории в основном представляли интересы провинциального земельного дворянства; поэтому их иногда называли «сельской партией». Виги были центром притяжения буржуазных слоев. По существу же различия между ними было мало. Важно то, что с этого времени буржуазия «стала скромной, но признанной частью господствующих классов Англии. Вместе с ними она была заинтересована в подавлении огромных трудящихся масс народа»⁴.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. 2, стр. 298.

² Там же.

³ Там же, стр. 298.

⁴ Там же.

Своеобразие английского просветительства, этого передового идейного течения эпохи, возникшего раньше всего в Англии, определялось тем, что здесь буржуазная революция была в основном уже совершена. У английской буржуазии не только не было больше революционных устремлений, но даже наоборот: ее страшило теперь всякое дальнейшее углубление социального переворота. Поэтому у наиболее состоятельных буржуа прочно утвердились охранительные тенденции. Но были в стране такие общественные слои, которых не устраивал классовый компромисс богатейших дворян и капиталистов. Менее состоятельные слои буржуазии, ремесленный люд, крестьянство имели достаточно поводов для недовольства. Это была та масса, которая питала наиболее демократические течения в идеологии XVIII века. Отсюда проистекает неоднородность просветительского движения в Англии, в котором с достаточной ясностью обнаруживаются два лагеря. Умеренное крыло просветителей добивалось лишь уничтожения наиболее вопиющих пережитков дворянского господства, тогда как другие, более радикально настроенные просветители стремились полностью выкорчевать остатки феодализма и защищали интересы беднейших слоев населения не только от дворянского произвола, но и от слишком наглых форм капиталистического грабежа и эксплуатации.

Заметим, однако, что не все характерные особенности английского просветительства получили свое законченное выражение в драме. Дело в том, что соотношение литературных жанров в Англии XVIII века существенно изменилось. Если в предшествующие периоды, в эпоху Возрождения и в период Реставрации, драма занимала ведущее место среди литературных жанров, то в XVIII веке первенство перешло к роману, этому «эпосу буржуазного общества», как назвал его Гегель. Столбовая линия английской литературы XVIII века определяется романами Дефо, Свифта, Ричардсона, Фильдинга, Смоллета, Гольдсмита, Стерна. Драма, отражая в общем те же социальные условия, что и роман, не может, однако, равняться с этим жанром в полноте и художественной завершенности отражения действительности.

Причины этого следует искать в закономерностях развития искусства в условиях буржуазного общества. «Критический период» становления буржуазии и ее борьбы против феодализма уже остался позади. Острота противоречий между основными силами дворянства и буржуазии была сглажена классовым компромиссом 1689 года. Наступил «органический период» развития буржуазного общества. Новый класс, поднявшийся к господству, был занят устройством своего социального быта, разными формами предпринимательства, накоплением богатств, усовершенствованием способов наживы. Процесс утверждения бур-

жуазных порядков перешел из своей революционной стадии в стадию эволюционную. С другой стороны, новый социальный конфликт — между буржуазией и нарождающимся пролетариатом — еще не приобрел той остроты, которая дала бы почву для утверждения этого противоречия как темы искусства.

Роман оказался той художественной формой, которая была способна в наибольшей степени отразить общественный и частный быт Англии XVIII века с его конфликтами, никогда не достигавшими большой остроты, не приобретавшими характера неразрешимого социального противоречия.

Но преобладание эпической формы в литературе XVIII века не означало, что развитие драмы остановилось. Английская драма XVIII века являет интересную картину художественных исканий. Пожалуй, ни в один другой период английская сцена не пережила так много всякого рода экспериментов, как в XVIII веке. Буржуазное драматическое искусство искало своих форм для воплощения нового содержания.

На протяжении XVIII века в театре происходит напряженная борьба различных идейно-художественных направлений, связанная с общим процессом социально-политической борьбы в стране. Две основные тенденции проходят через всю английскую драму XVIII века. С одной стороны, было течение, которое стремилось к тому, чтобы средствами драматического искусства утвердить положительные идеалы нового, буржуазного общества. Для этой категории писателей буржуазный правопорядок и буржуазная мораль были высшим идеалом, достигнутым человечеством. Но жизненная практика буржуазии была такова, что ее эгоистический, антисоциальный и антинародный характер трудно было скрыть. Поэтому в этой драматургии неизбежна была идеализация буржуазии и созданного ею строя жизни. Эта идеализация вступала в противоречие с правдой жизни и обусловила неполноценность порожденных ею произведений.

Другая тенденция английской драмы питалась недовольством демократических слоев общества и получила свое выражение в произведениях, более или менее глубоко критиковавших современный социально-политический строй. Развитие этой линии драматургии, которая могла быть наиболее плодотворной в художественном отношении, наталкивалось на непреодолимое внешнее препятствие — на строгую театральную цензуру, введенную правящими классами для ограждения себя от критики. Эта драматургия стремилась к жизненной правде, но ее душили в самом зародыше. Фильдинга заставили отказаться от писания пьес, а Шеридану в его социально-обличительных комедиях пришлось отказаться от прямой критики английских политиче-

ских порядков, ограничив себя осуждением нравственных пороков отдельных слоев господствующего класса.

Таким образом, если английское искусство XVIII века в целом развивалось под знаком реализма, давшего столь блестящие плоды в романе и в живописи (Хогарт), то в драме этих побед реализма было гораздо меньше в силу указанных причин. Но все же и здесь те успехи, которые были достигнуты, явились победами реализма.

Несколько иначе, чем драма, развивалось в Англии сценическое искусство. Оно также ознаменовалось блестящими достижениями в развитии реализма. С именем Гаррика связаны крупнейшие победы сценического реализма в XVIII веке.

Такое положение на первый взгляд кажется противоречащим основному закону развития театра. Ведь известно, что драматургия играет ведущую роль в театральном искусстве. Чем же можно объяснить достижения сценического реализма в Англии XVIII века при сравнительно слабом развитии реалистической драматургии? В первую очередь тем, что современная драматургия не определяла всего репертуара. Английская сцена XVIII века охотно принимала на театральные подмостки наследие классической драматургии, и в первую очередь Шекспира. XVIII век был первым периодом возрождения Шекспира в английском театре. При этом Шекспир осмыслился в духе просветительской идеологии и в соответствии с принципами реализма XVIII века. Актеры-просветители открыли современному зрителю глубокую жизненную и даже бытовую правду шекспировских творений. На этом репертуаре и сформировался просветительский реализм английских актеров XVIII века, и в частности Гаррика. Он питался также лучшими произведениями таких драматургов, как Гей, Гольдсмит и Шеридан.

Основная проблематика английского театра XVIII века связана, таким образом, с вопросами утверждения в драме и сценическом искусстве нового реализма — реализма просветительского. В этом разрезе нами и будет рассмотрено театральное искусство эпохи Просвещения.

АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА НА ПЕРЕПУТЬЕ

(1698 — 1727)

Если новый период социально-политической истории имеет своим исходным пунктом 1689 год, то на театре начало нового периода произошло целым десятилетием позже. Здесь вехой явилось выступление пуританского проповедника и публициста Джереми Коллиера, который опубликовал в 1698 году памфлет

«Краткий обзор безнравственности и непристойности английской сцены». Объектом нападок Коллиера были комедии Конгрива, Ванбру и других драматургов Реставрации. Ханжески-пуританская узость взглядов Коллиера очевидна, но в его критике были и зерна истины. Объективный же смысл его выступления состоял в том, что он отразил стремление нового господствующего класса очистить сцену не только от непристойностей, но и сделать театральное искусство одним из средств утверждения буржуазных этических норм. Кампания, начатая Коллиером, встретила широкую поддержку публики, в среде которой буржуа занимали достаточно значительное место. Началась перестройка репертуара. Коллиер пробил брешь, в которую прошла новая драматургия. Впрочем, и после этого перелома английская сцена давала достаточно поводов для недовольства ханжей, но крайности драматургии Реставрации с ее аморальностью и цинизмом больше не допускались на сцене. Хотя Коллиер ставил себе несколько иные цели, тем не менее именно его выступление сыграло роль боевого сигнала для перестройки английского театра и драмы на новый лад, в соответствии с духовными потребностями нового, буржуазно-дворянского общества.

Первый период буржуазной просветительской драмы в Англии охватывает примерно около тридцати лет, от 1698 до 1727 года. Он характеризуется прежде всего проникновением новой тематики и новых этических идеалов в драму. Но драматургические формы при этом оставались старыми.

XVIII век унаследовал от драматургии периода Реставрации два серьезных жанра: героическую драму и трагедию в стиле классицизма.

Продолжателем традиций первого из названных жанров был Николас Роу (1674—1718). Героическая драма представляла собой переходную форму трагедии, утвердившуюся в Англии в период Реставрации. Ее содержание составляли могучие страсти, необыкновенные конфликты, несколько отрешенные от реальных жизненных интересов и связанные с аристократическими понятиями о чести и достоинстве. Восприняв формальные особенности жанра от его крупнейших представителей в период Реставрации, Роу, считавший себя учеником Отвея и Ли, преобразовал жанр, введя в него новые этические мотивы. Он считал необходимым развивать новую драму, исходя из национальных традиций. Он преклонялся перед Шекспиром и издал первое в XVIII веке собрание его сочинений, сопроводив его первым опытом биографии великого драматурга.

Пьесы Роу были насыщены действием, мелодраматическими эффектами, страстными поэтическими монологами, которые перемежались нравоучительными сентенциями. Сюжеты он заимство-

вал либо из английской истории, либо у драматургов эпохи Возрождения. Однако, сохраняя внешние признаки жанра героической драмы, он подчинял действие определенной морализующей тенденции, что отличало его как от драматургов Возрождения, так и от драматургов Реставрации. Морализаторство Роу было вполне в духе нравственных идеалов нового буржуазного общества. В своей первой трагедии «Честолюбивая мачеха» (1700) Роу, разрабатывая сюжет о борьбе за персидский престол, проводит через всю пьесу мотив осуждения неповиновения и бунта против законной власти. Герой пьесы произносит в заключение следующую сентенцию: «Боги рано или поздно наказывают убийство; добродетель и честь всегда будут управлять моими действиями, и это даст моему престолу самую прочную основу».

Роу переделал «Тамерлана» Марло. Его трагедия того же названия (1702) имела мало общего с творением «бурного гения» английского Ренессанса. Тамерлан изображен у Роу неким подобием «компромиссного» короля Вильгельма III, поставленного на трон аристократами и капиталистами. Он, так сказать, король «милостью народа». Добродетельный Тамерлан ведет войну против коварного и злобного Баязета, под которым подразумевался Людовик XIV. Подобная аналогия была вызвана тем, что Англия ввязалась в это время в войну за испанское наследство, в которой ее главным противником была Франция. В соответствии с этим в пьесу были введены патриотические мотивы.

Большой успех стяжала трагедия Роу «Кающаяся красавица» (1703), представлявшая собой переделку «Рокового наследства» Мессинджера. Действие вращается вокруг мелодраматического сюжета: муж убивает развратника, обесчестившего его жену, и умирает сам; отец убивает дочь и себя. Эта семейная драма дает повод для заключительной сентенции, произносимой другом злосчастной семьи Горацио: «Пусть эти печальные примеры научат избегать несчастий, происходящих от незаконных отношений; одна лишь добродетель может сделать брак спокойным и счастливым».

В исторических трагедиях Роу «Джен Шор» (1714) и «Леди Джен Грей» (1715) также преобладает морализаторская тенденция. История Джен Шор, возлюбленной Эдуарда IV, заканчивается поучением: «Пусть прекрасный пол научится из этого примера, что нарушение добродетели всегда влечет за собой позор и кару».

Драматургия Роу представляла собой одну из первых попыток использования сцены для утверждения кодекса нравственности, противопоставлявшейся просветителями дворянскому амо-

рализму. Историческая тематика не использовалась автором для широких социальных обобщений. Дворцовые конфликты обретают у него семейно-бытовой и нравоучительный характер. В этом смысле Роу явилась одним из предшественников мещанской драмы XVIII века.

Другое направление в драме этого периода представляло собой развитие метода классицизма. Однако в драматическую форму, утвержденную классицистами, писатели начала XVIII века вложили новое содержание, подчиняя его задаче пропаганды просветительской идеологии.

Главным представителем просветительского классицизма в трагедии был известный публицист, поэт и драматург Джозеф Аддисон (1672—1719). В сатирико-нравоучительных очерках, которые он печатал вместе со своим другом Ричардом Стилем в издаваемых ими журналах «Болтун» и «Зритель», Аддисон выступал с критикой пороков дворянского общества, выдвигая моральные идеалы в духе умеренного буржуазного просветительства. Более широких проблем он коснулся в своей единственной трагедии «Катон» (1713), имевшей исключительно большой успех не только в Англии, но и в других странах Западной Европы. Ее восторженным почитателем был Вольтер, справедливо считавший ее первым образцом гражданской просветительской трагедии.

«Катон» Аддисона содержал утверждение и прославление тогдашней английской государственности. В отличие от классицистов XVII века, проповедовавших преклонение перед абсолютной монархией, Аддисон выдвигает идеал республиканского государства. Хотя действие его пьесы было перенесено в Древний Рим, но современникам представлялось очевидным, что автор имел в виду современную Англию. Аддисон — противник абсолютизма; он осуждает его в лице Юлия Цезаря, который изображен в трагедии узурпатором власти. Ему противопоставлен стойкий республиканец Катон, предпочитающий умереть, лишь бы не подчиниться тирании Цезаря.

Возвышенная декламация о гражданских добродетелях, переполняющая трагедию, перемежается политическими намеками, направленными против ториев. Аддисон обвинял их в аристократическом цезарианстве, стремясь представить свою партию — партию вигов — носительницей всевозможных политических добродетелей.

Просветительский классицизм, утверждавший буржуазный конституционализм в духе вигов, нашел своего поборника также в лице драматурга Джона Денниса (1657—1734). Свою политическую программу он выразил в трагедии «Утверждение свободы» (1703). Критика абсолютизма и дворянского произвола



Джозеф Аддисон

определила основной дух его трагедии «Аппий и Виргиния» (1708), представляющей обработку рассказа римского историка Тита Ливия, который вдохновил впоследствии Лессинга на создание его «Эмилии Галотти».

Борьба против попыток восстановления абсолютной монархии Стюартов ее сторонниками — якобитами — побудила Денниса обработать сюжет шекспировского «Кориолана». Деннис назвал свою трагедию «Враг своей родины, или Роковое злопамятство» (1719). Он проводил в ней параллель между Кориоланом и сыном английского короля Иакова II, сделавшим в 1715 году при поддержке Франции попытку захватить английский престол.

Деннис выступил также с рядом теоретических работ о драме и поэзии — «Развитие и реформа новой поэзии» (1701), «Основы критики поэзии» (1704) и «Опыт о гении и произведениях Шекспира» (1712). Он развивал здесь принципы классицизма. Признавая гений Шекспира, он вместе с тем осуждал его драматические произведения за несоблюдение в них правил классицизма.

Одновременно с начавшимся развитием просветительской трагедии происходило преобразование жанра комедии. Здесь тоже сначала удерживались формы, сюжеты и темы комедиографии предшествующего периода. Но в отличие от драматургов периода Реставрации авторы новых пьес изображали порок не с моральным индифферентизмом, но с осуждением. Так поступала женщина-драматург Сюзанна Сентливр (1667?—1723). В комедии «Игрок» (1704), переделанной из одноименной пьесы французского драматурга Реньяра, она доказывала, что не следует мужчинам увлекаться карточной игрой, а в комедии «Игорный стол» (1706) осуждала увлечение светских дам азартными играми. Сентливр любила занимательные интриги. Она живо и забавно рисовала светское общество, не забывая отдать должное и морали. Комедиями интриги были «Хлопотун» (1709), «Чудо: женщина хранит тайну» (1714) и «Уловка» (1722). Первая из этих пьес содержала яркую комическую роль, принесшую впоследствии большой успех Гаррику.

Большой популярностью пользовался в XVIII веке Колли Сиббер (1671—1757), актер и плодовитый драматург, оставивший после себя около двадцати пяти пьес. Он не отличался особой оригинальностью, но хорошо знал сцену и умел создавать эффектные произведения, имевшие значительный успех у публики. Он весьма усиленно занимался переделками чужих пьес. У Шекспира он заимствовал «Ричарда III» и «Короля Джона», у Корнеля — «Сидя» и «Цинну», у Мольера — «Тартюфа». Наибольшего успеха Сиббер добился как комедиограф. В его комедиях, посвященных изображению светского общества, преобладала тема

брака, и он в разных вариантах трактовал сюжет о разладе и примирении супругов. В его первой пьесе «Последняя уловка любви» (1696) Аманда, покинутая своим мужем, ветреным Ловеласом, стремится вернуть его любовь. После десятилетней разлуки они снова встречаются, и она прибегает к следующей уловке: неузнанная Ловеласом, Аманда становится его любовницей и затем открывает ему свою хитрость. Тронутый верностью жены, Ловелас возвращается на путь добродетели. В «Беззаботном супруге» (1705) сэр Чарльз с удивлением обнаруживает, что кротость и доброе отношение к нему его жены объясняется отнюдь не тем, что она не знает все любовные интриги, которые он заводит на стороне. Потрясенный ее тактичностью, чувством долга и терпимостью, он раскаивается в своих изменах и превращается в верного супруга. Эту комедию высоко оценил в своих «Философских письмах» Вольтер.

В «Неприсягнувшем священнике» (1717) Сиббер в образе иезуита Вульфа пытался создать английский вариант Тартюфа. Комедия имела злободневно-политический характер и была направлена против ториев, проводивших реакционную политику в вопросах религии.

Хотя в этих и других комедиях («Последняя ставка жены», 1707; «Раздраженный муж», 1728 и др.) Сиббер выступал с утверждением семейных добродетелей, однако он с такой увлеченностью изображал пороки, подлежащие исправлению, что его комедии не без основания получили в критике ироническую характеристику «нравственно-безнравственных».

Более последовательно вносили в комедию нравоучительный элемент Аддисон и Стиль. Автор «Катона» стремился утвердить принципы просветительского классицизма также в комедии. В комедии «Барабанщик» (1714) сюжет представлял собой модернизированный вариант эпизода возвращения Одиссея к Пенелопе в пародийно-комическом духе. Сэр Джордж Трумен, которого считали погибшим на войне, возвращается домой после года, проведенного в плену, и застаёт свою жену в обществе многочисленных женихов. Смешно изображено соперничество женихов. Один из них, чтобы отпугнуть своих соперников, разыгрывает роль привидения, которое бродит с барабаном. Подобно своему античному литературному предку, Трумен разгоняет женихов. Среди эпизодов комедии забавным является случай, когда один из аристократов, ухаживающих за женой Трумена, быстро излечивается от вольнодумства, как только увидел «привидение» барабанщика. Комедия проникнута критикой аристократической безнравственности и вольнодумства. Показательно, что умеренный просветитель Аддисон утверждает не только семейные идеалы буржуа, но и религиозную ортодоксальность.

Ричард Стил (1672—1729), соратник Аддисона в просветительской журналистике, написал несколько нравоучительных комедий, которые были попыткой компромисса между требованиями развлекательности и поучительности. Он сохранял поивычные сюжетные схемы, утвердившиеся еще в период Реставрации. Как правило, то были комедии, построенные на любовной интриге: молодым людям приходится преодолевать препятствия для того, чтобы соединиться. В комедии «Похороны, или Печаль по моде» (1701) препятствием для героя, юного лорда Гарди, является молодая мачеха, из-за наветов которой он остался без наследства. Отец Гарди, лорд Брумpton, умирает, и вдова его сейчас же начинает пользоваться всеми преимуществами своего положения, всячески притесняя Гарди. Однако оказывается, что смерть лорда Брумптона была мнимой. Он заснул летаргическим сном. Придя в себя, лорд Брумpton скрывает свое «воскресение из мертвых» и тайком наблюдает за поведением жены и сына, подобно мольеровскому Аргану. Он убеждается в том, что жена злоупотребила его доверием и оклеветала сына. В конце комедии леди Брумpton разоблачена как безнравственная, корыстолюбивая женщина, а молодой Гарди вновь обретает доверие отца, восстановлен в наследственных правах и женится на любимой девушке.

Главный персонаж комедии «Любовник-лгун» (1703; переделана из «Лгуна» Корнеля) Буквит ведет безнравственный образ жизни, доводящий его до тюрьмы, где он раскаивается в своих пороках. Сентиментальные мотивы, появляющиеся в этой пьесе, получают дальнейшее развитие в комедии «Нежный муж» (1705), сюжет которой заключается в том, что муж, желая проверить добродетель жены, подсылает к ней свою любовницу, переодетую мужчиной. Ухаживания этого «кавалера» оказываются безуспешными. Убедившись в высокой нравственности супруги, муж бросает прежний легкомысленный образ жизни и возвращается в лоно семьи.

С наибольшей силой сентиментальные мотивы проявились в последней комедии Стиля — «Совестливые влюбленные» (1722), основа сюжета которой заимствована из «Андряшки» Теренция. Молодой Бевиль по воле отца должен жениться на богатой наследнице Люцинде, но он любит сироту Индиану, которую он встретил во время поездки за границу. Она отвечает ему взаимностью, но молодой человек не желает идти против воли отца. Обстоятельства в конце концов складываются так, что Бевиль получает возможность жениться на любимой девушке, которая оказывается дочерью состоятельного человека. Стил создает в комедии эпизод, позволяющий ему выступить с осуждением дуэлей. Он обличает скупость и суровый педантизм — качества,

воплощенные в образе Симбертона, домогающегося руки Люцинды. Комедия изобилует нравоучительными сентенциями, утверждающими буржуазные добродетели и осуждающими пороки дворянской среды.

Взятое в целом, комедийное творчество Стиля знаменовало начало нового этапа в развитии жанра. Отныне нравоучительность становится одной из характерных черт английской комедии XVIII века.

МЕЩАНСКАЯ ДРАМА И САТИРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

(1727 — 1750)

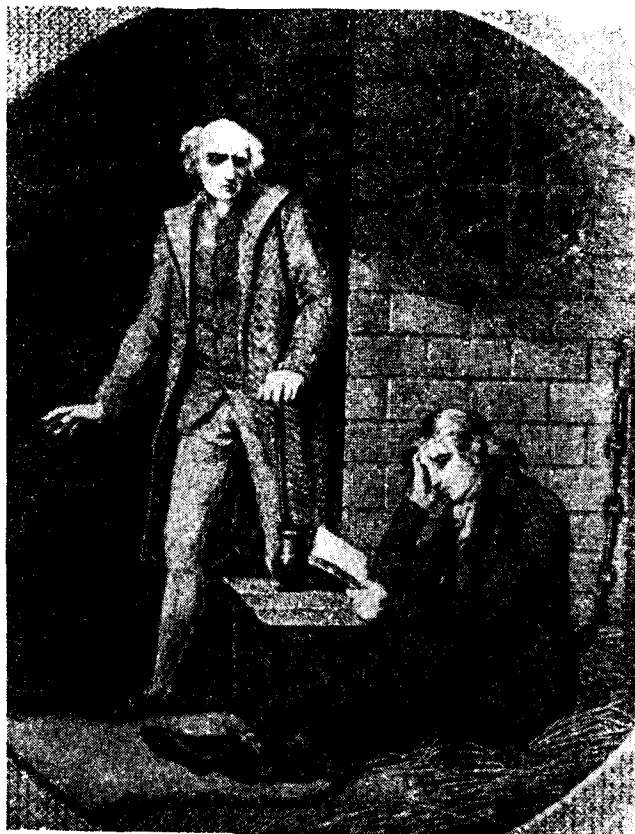
Следующий этап в развитии английской драмы XVIII века начинается с 1727 года (дата появления «Оперы нищего» Гея и начала деятельности Фильдинга) и длится до середины столетия. В пределах этого периода наиболее плодотворными были годы, предшествовавшие введению театральной цензуры (1737).

Если в предшествующий период как в трагедии, так и в комедии господствовали сюжеты из жизни светского и аристократического общества, то теперь появляются произведения, изображающие буржуазную среду, мелкое провинциальное дворянство, словом, те социальные слои, которые не принадлежали к правящей верхушке общества. Возникают и произведения, изображающие деклассированную среду.

Рассматриваемый период характеризуется стремлением привести в соответствие буржуазно-просветительскую идеологическую направленность драмы с жизненным материалом, подлежащим художественной обработке как в области трагедии, так и в комедии. Традиционные сюжеты уступают место ситуациям, в большей или меньшей степени взятым непосредственно из жизни разных слоев современного общества. Но в первую очередь внимание драматургов привлекает задача изображения на сцене буржуазной среды.

Именно в этом направлении развивалось творчество Джорджа Лилло (1693—1739), родоначальника мещанской драмы, деятельность которого имела значение не только для английской, но и для всей европейской драмы. Преуспевающий коммерсант, посвятивший свой досуг писанию пьес, Лилло явился создателем жанра мещанской трагедии, который сам он называл «домашней» трагедией.

В 1731 году была поставлена его пьеса «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвеля». Большое принципиальное значение имело посвящение к пьесе, в котором Лилло излагал теоретические основы мещанской драмы. Его первым требованием



Сцена из «Лондонского купца» Лилло

было — приблизить трагедию к «условиям жизни большинства людей». Не одни только короли подвержены несчастьям. Бедствия всякого рода бывают и в жизни людей, не занимающих столь высокого положения в обществе. Драматург должен изображать то, что ближе к кругу жизненных интересов и понятий большинства публики.

Важным моментом теоретической программы Лилло было выдвижение на первый план сюжетов из частной жизни, то есть из быта людей буржуазной среды. Если для Аддисона утверждение буржуазно-просветительских идеалов было еще связано с принципами государственности и гражданственности, то Лилло

полагает, что сферой, наиболее соответствующей действительным интересам буржуазного общества, является семья и частный быт.

Художественное изображение современной жизни, по Лилло, как и по мнению других просветителей, должно служить пропаганде этических идеалов.

Для осуществления своей программы Лилло и создал «Лондонского купца». Юноша Джордж Барнвель, отличающийся моральной неустойчивостью, служит у добродетельного купца Торогуда, поучающего правилам буржуазной нравственности своих приказчиков. Вместе с Барнвелем служит другой молодой человек — Трумен, внимающий поучениям Торогуда и стремящийся следовать его наставлениям. Он любит дочь хозяина Марию, но ее больше привлекает Барнвель. Барнвель же предпочитает ей куртизанку Мильвуд. Эта последняя вовлекает Барнвеля в «сети порока». Ради удовлетворения ее прихотей Барнвель обворовывает хозяина и убивает старика дядю, чтобы овладеть его деньгами. Преступление обнаруживается, Барнвеля и Мильвуд присуждают к смертной казни. Барнвель раскаивается и отправляется на эшафот нравственно очищенным, тогда как Мильвуд до последнего момента упорствует в своей греховности.

При всей пуританской ограниченности взглядов Лилло, его трагедия сыграла значительную роль в просветительской драматургии XVIII века. Новаторство Лилло состояло в том, что он ввел на сцену изображение новой сферы жизни — буржуазного быта. Опыт Лилло был перенят во Франции Дидро и Мерсье, а в Германии — Лессингом. Но при этом как Дидро, так и Лессинг шире понимали задачи мещанской драмы; их просветительская этика выходила за пределы практических интересов буржуа и носила демократический характер, тогда как морализаторство Лилло было буржуазно-пуританским, с явными чертами ханжества, чего ни в коем случае нельзя сказать о Дидро и Лессинге, мораль которых была гуманистической.

Вторая мещанская трагедия Лилло — «Роковое любопытство» (1736) была поставлена на сцене театра, которым руководил Генри Фильдинг. Он сопровождал пьесу Лилло стихотворным прологом, содержащим противопоставление жанра мещанской трагедии трагедии аристократической:

Здесь страсть в клочки не будет рвать герой,
Тираны войск не поведут на бой;
Герои взяты здесь из сферы низкой.
Страдания их примите к сердцу близко,
Сочувствие пусть встретит добродетель,—
Она живет не только в высшем свете.

Темой трагедии является осуждение жадности, доводящей до преступления. Старик Вильмот и его жена Агнеса впали в бед-

ность. Их единственный сын, давно уехавший в Индию, уже много лет не подает никаких вестей о себе. Когда сын наконец возвращается, то, желая сделать родителям приятный сюрприз, он приходит к ним в качестве путника, ищущего ночлег. Старик и, не узнав сына, оставляют путешественника ночевать в доме и убивают его, завладевая его драгоценностями. Когда Вильмот осознает, что убил собственного сына, им овладевает раскаяние; в отчаянии он убивает жену и самого себя.

Нравоучительная тенденция трагедии очевидна и не нуждается в комментариях. Отметим, что данный сюжет стал популярным в драматургии. Обработку его в романтическом духе мы встретим в пьесе «Двадцать четвертое февраля» немецкого драматурга Захария Вернера (1809), а затем в популярной французской мелодраме Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827).

Последователем Лилло явился Эдуард Мур (1712—1757). Его главным произведением была трагедия «Игрок» (1753). Одержимый страстью к игре в карты, Беверлей теряет все свое состояние и проигрывает драгоценности жены. Злым гением Беверлея является Стоклей, который притворяется его другом, чтобы тем легче обманывать его. Стоклей хочет разорить Беверлея и завладеть его женой. Доведенный до тюрьмы, Беверлей раскаивается в своем безрассудстве и принимает яд, произнося речь о вреде азартных игр и легкомысленного отношения к своим семейным обязанностям.

Значение пьесы не ограничивалось бытовой этической проблематикой. Для Мура порок Беверлея есть частный случай проявления зла вообще, и драматург ставит философски-нравственную проблему о соотношении положительных и отрицательных стремлений в человеческой натуре. Это рассматривается Муром как аномалия для буржуазного общества, основу которого, по его мнению, составляет здоровая нравственность. Поэтому Стоклей для Мура — не типичное порождение буржуазной среды, а единичное отклонение от нормы. Беверлей, по идее автора, — человек хороший. Его увлечение азартными играми есть следствие дурного внешнего влияния Стоклея. Но добро, в конечном счете, все же побеждает, Беверлей осознает свою нравственную вину, и справедливость торжествует: злодей Стоклей наказывается, Беверлей перед смертью раскаивается, а благополучие его семьи восстанавливается неожиданно полученным наследством.

Философско-этическая постановка вопроса у Мура совпадает с позицией Лилло в «Лондонском купце». Оба драматурга выражают оптимистический взгляд на природу человека и на взаимоотношения людей в буржуазной среде. Они исходят из некоего этического идеала, представляющегося им нормой для буржуаз-

ного общества. При этом взятый сам по себе данный идеал был гуманистическим и просветительским, ибо и Мур и Лилло утверждали нравственность, основанную на нормах поведения действительно человеческих и добродетельных. Пороком их концепции, даже при некотором пуританизме взглядов, было не то, что они прославляли добродетели, осуждая аморальность, а то, что эти добродетели они считали *нормой* буржуазного общества. Это было, конечно, иллюзией, имевшей самое роковое последствие для судеб буржуазной драмы XVIII века.

Успех Мура был, пожалуй, даже большим, чем успех Лилло. «Игрок» обошел все европейские сцены. На французский язык пьесу перевел Дидро. Появилось множество подражаний и переделок. Но успех этой пьесы, как и трагедий Лилло, мог быть только временным. Популярность драматургии Лилло и Мура относится лишь к периоду, когда в обществе еще могли иметь место иллюзии относительно буржуазного строя, за утверждение которого шла борьба. Окончательная победа новых социальных отношений после революции во Франции обнажила несостоятельность буржуазно-просветительских иллюзий, после чего пьесы Лилло и Мура, как и сходные явления в других странах, утратили свой смысл и постепенно сошли со сцены.

Для своего времени Лилло и Мур были новаторами, открывшими для театра новую сферу жизни — мещанский быт — и создавшими новые типы героев — людей из мещанской среды. Они разрабатывали тематику, имевшую актуальность для своей эпохи. Это обусловило ту высокую оценку, какую давали Лилло и Муру передовые представители просветительства в других странах, да и в самой Англии. Однако наряду с этим столь же очевидна и художественная неполноценность их творчества.

Основной закон искусства — закон жизненной правды — не мог получить действительного воплощения в английской мещанской драме. Правда Лилло и Мура была мелкой бытовой правдой, она была лишена жизненных обобщений. Буржуазный мир рассматривался в своей замкнутости. Его реальные противоречия подменялись иллюзорными. Характерно, что в английской драме XVIII века конфликт между дворянством и буржуазией отсутствует, не говоря уже о более глубоком противоречии между господствующими классами и эксплуатируемой массой.

Жизненный материал, который обрабатывала буржуазная драматургия, был ограниченным. За рамки семейного быта Лилло и Мур не выходили. Широкие государственные перспективы не находили себе места в их драмах. Социальное уступает место этическому. Сама же этическая проблематика рассматривалась в свете иллюзорных представлений о действительности, в свете должного, реально существующего.

Лилло и Мур могли быть субъективно искренними, но в основе созданной ими мещанской трагедии лежало искажение реальных фактов и отношений. Согласно концепции обоих драматургов трагическая вина Барнвеля, Вильмотов и Беверлея определялась тем, что их увлекла погоня за материальными благами, за деньгами. Лилло и Мур осуждали их как нарушителей буржуазной морали. Могло ли быть большее противоречие, чем это? Ведь стяжательство как раз и является нормой поведения буржуазии, а Лилло и Мур представляли дело так, будто нравственность буржуазии была мерилom для суда над такого рода «грешниками» и преступниками.

Мещанская трагедия идеализировала буржуазию, приписывая ей несуществующие добродетели. Поэтому при наличии в ней черт бытового реализма она не была реалистической в подлинном смысле. Этим и определялась ее художественная неполноценность.

Подлинный реализм в драме развивался в искусстве критического и социально-обличительного направления. Это течение английской драмы XVIII века было наиболее плодотворным в художественном отношении. Небезынтересно отметить, что это течение проявило себя в жанре комедии в отличие от буржуазно-апологетической драмы, тяготевшей к трагедии. Для Лилло и Мура отступление от норм морали представлялось трагическим фактом действительности, влекущим тяжелейшие последствия для правонарушителя. Драматурги социально-обличительного направления рассматривали пороки современного им общества тоже как нарушение норм. Но они видели, что претензия этого общества считаться нравственным была мнимой. А этого рода ситуация могла дать повод только для произведений комического жанра. Драматурги этого направления расценивали подобные явления не как трагедию, а как фарс. Представляя демократическую среду, таившую в себе большие социальные потенции, писатели этой группы были полны исторического оптимизма, и это также предопределило их склонность к жанру комедии.

Одним из первых представителей этого течения был Джон Гей (1685—1735), принадлежавший к кружку Свифта, наиболее смелого обличителя пороков утвердившегося в Англии буржуазного строя. Гей начал драматургическую деятельность произведениями традиционных жанров — комедиями «Могоки» (1712), «Горожанка из Бата» (1713), «Как это называется» (1714), «Три часа спустя после свадьбы» (1716), пасторалью «Диона» (1720) и трагедией «Пленники» (1723). Эти пьесы успеха не имели.

Свифт посоветовал тогда Гею написать нечто необычное — любовную пастораль, разыгранную в тюрьме, «Ньюгетскую



Сцена из «Оперы нищего» Гея
Гравюра В. Хогарта

пастораль». Это и явилось зерном нового драматургического замысла, получившего осуществление в «Опере нищего» (1727). Успех этого произведения был головокружительным.

Название пьесы объяснялось тем, что в прологе выступал Нищий, произносивший вступительную речь к спектаклю. Действие происходило в лондонской уголовной тюрьме Ньюгет. Красавца грабителя Макхита любят две женщины — дочь торговца краденым Полли и дочь шерифа Люси. Обе они навещают заключенного Макхита. Каждая именует себя его женой, и Макхит оказывается в затруднительном положении, которое усложняется еще больше, когда в тюрьму являются другие его многочисленные жены. Смерть, которая ожидает его за преступления, кажется ему теперь счастливым избавлением от этого нашествия жен. Они же хотят спасти его от гибели.

Эта сюжетная канва является лишь поводом для развертывания основного мотива пьесы: утверждения неразрывной связи, существующей между преступным миром и властями. Недаром одна из возлюбленных Макхита принадлежит к воровскому миру, а другая — дочь блюстителя закона. Прочие ситуации «Оперы нищего» также иллюстрируют основную мысль автора, которую

Ницши затем суммирует в эпилоге, обращаясь к публике: «На протяжении всей пьесы вы могли заметить такое сходство нравов высшего света и подонков общества, что трудно определить, подражают ли светские джентльмены джентльменам с большой дороги, или джентльмены с большой дороги — светским джентльменам».

Пьеса была полна сатирических выпадов против правительства вигов и его главы Роберта Уолпола. Гей обличал коррупцию, царившую в правительственном аппарате, обнажал с веселым смехом пороки дворянства и буржуазии. Его пьеса была смелой сатирой на господствующие классы Англии того времени.

Успех «Оперы нищего» побудил Гея написать ее продолжение — «Полли» (1729). Здесь были выведены главные персонажи предшествующей пьесы — Макхит и Полли — и показана их дальнейшая судьба. Макхит осужден работать на плантациях в Вест-Индии, но он бежит оттуда и становится вожаком пиратов. Полли, отправившаяся в Вест-Индию на поиски возлюбленного, оказывается завлеченной в дом богатого плантатора Дуката, преследующего ее своими домогательствами. Во время нападения пиратов на плантацию она бежит от Дуката, попадает к индейцам и вместе с ними борется против пиратов. Последние оказываются разбитыми, Макхит попадает в плен, но Полли слишком поздно обнаруживает своего исчезнувшего возлюбленного, и ей не удается спасти его от казни. Судьба героини завершается тем, что она выходит замуж за благородного вождя индейцев.

Этот авантюрный сюжет был использован Геем для обличения британской колониальной системы. Он обнажил бесчеловечные методы эксплуатации, царившие в английских колониях. Критика Гея была столь резкой, что театральная цензура запретила постановку пьесы. Однако автор напечатал ее, и издание «Полли» разошлось в большом количестве экземпляров.

«Опера нищего» и «Полли» были написаны в жанре, который получил название «балладной оперы». «Балладная опера» — это комедия со вставными музыкальными номерами. Текст обеих пьес Гея содержит большое количество песен, исполнявшихся на мотивы популярных баллад. Большой комический эффект достигался тем, что насмешливые по содержанию песни исполнялись на сентиментальные и лирические мотивы, а лирические песни — на мотивы шуточных баллад. Политическая сатира сочеталась у Гея с театральной пародией. Объектом насмешек Гея была итальянская опера, которая в то время в значительной степени вытеснила из театра национальную драматургию.

Жанр, созданный Геем, прочно утвердился на сцене. «Опера нищего» породила бесчисленные подражания. Длительной оказалась также сценическая жизнь сюжета этого произведения.

В многочисленных переделках «Опера нищего» дожила до XX века. Последней обработкой этого сюжета является «Трехгрошовая опера» (1928) современного немецкого прогрессивного драматурга Бертольта Брехта.

Большинство современников Гея усвоили лишь внешние черты созданного им жанра. Только один драматург в полной мере продолжил сатирически-обличительную традицию Гея. Это был Генри Фильдинг (1707—1754). В наше время известность Фильдинга основана на его прославленных романах «История Джозефа Эндрюса» и «История Тома Джонса найденныша». Но прежде чем стать романистом, Фильдинг был драматургом. Он начал писать для сцены как раз в тот год, когда была создана «Опера нищего». На протяжении десяти лет Фильдинг создал двадцать пять пьес, принадлежавших к различным разновидностям комедийного жанра. Большую группу его произведений составляют сатирические комедии, изображающие светское общество: «Любовь в различных масках» (1727), «Студент-щеголь» (1729), «Политик из кофейни, или Судья в собственной ловушке» (1730), «Старые развратники» (1732) и некоторые другие. Фильдинг писал также фарсы («Писатели писем, или Новый способ удерживать жену дома», 1730), театральные пародии («Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Великого Мальчика-с-пальчика», 1730), балладные оперы в подражание «Опере нищего» («Валлийская опера», 1731; «Лотерея», 1731; «Горничная-интриганка», 1733).

Во всех этих произведениях Фильдинг выступает как драматург-сатирик, осмеивающий те или иные стороны современной ему английской жизни. Постепенно расширяя тематику своих комедий, Фильдинг переходит от критики нравственных пороков к сатирическому обличению социально-политического строя современной ему Англии. Особенно сильна сатира Фильдинга в трех последних комедиях. Первая из них — «Дон-Кихот в Англии» (1734) — принадлежит к жанру балладной оперы. В посвящении, обращенном к лорду Честерфильду, Фильдинг прямо заявляет, что его целью является «разоблачение коррупции». В театре он видит действенное средство социальной критики и поэтому указывает на необходимость отстаивать свободу театра от цензуры: «Свободу театра нужно защищать так же, как и свободу печати». «Наглядные изображения оказывают более быстрое и сильное воздействие на человеческие умы, нежели моральные сентенции», — пишет Фильдинг, отказывавшийся в своих комедиях от прямой поучительности и стремившийся убеждать зрителей посредством реалистического изображения современного общественного и частного быта. Как указывает Фильдинг, «по отношению к политике это еще более верно, чем по отношению к этике:

самое смешное изображение расточительства или скупости произведет малое впечатление на гуляку или на скрягу; но мне представляется, что живое изображение бедствий, причиняемых стране всеобщей коррупцией, может произвести вразумляющее и полезное воздействие на зрителей».

В соответствии с этой программой использования театра для политического просвещения публики и построен «Дон-Кихот в Англии». Герой романа Сервантеса и его оруженосец попадают в один из провинциальных округов Англии как раз в момент парламентских выборов. Трактирщик, у которого останавливается Дон-Кихот, уговаривает его выставить свою кандидатуру на выборах, что ведет к разным комическим последствиям, проистекающим от столкновения Рыцаря Печального Образа с непонятными ему английскими нравами. Фильдинг разоблачает продажность, царившую в избирательной системе Англии, показывает низменные интриги местных политиканов, применяющих те же бесчестные приемы, к которым прибегали заправила английской политической жизни XVIII века. Сохраняя характерные черты героев Сервантеса, Фильдинг изображает Дон-Кихота носителем понятий об истинном благородстве и чести. Рыцарь Печального Образа обличает социальную несправедливость: «Тюрьмы во всех странах, — говорит Дон-Кихот в комедии Фильдинга, — предназначены только для бедняков. Когда бедняк украдет у знатного джентльмена пять шиллингов, его сажают в тюрьму; а джентльмен может ограбить тысячу бедняков, и его оставят в покое».

Просветитель и гуманист Фильдинг вкладывает в уста Дон-Кихота полные горечи суждения о несоответствии между человеческими качествами и общественным положением людей в современной Англии: «Жаль, что богатства не соответствуют природным данным... Помещики должны были бы засеивать поля, по которым они скачут, топча посевы. Санчо, когда я вижу джентльмена, который сам правит лошадьми, я жалею, что пропадает такой хороший кучер... Человек, тратящий все свои дни на охоту за куропатками и фазанами, мог бы послужить своей стране, идя за плугом...».

Во второй из упомянутых трех сатирических пьес — в комедии «Пасквин» (1736) — Фильдинг применяет для целей политической сатиры жанр театральной пародии. Возрождая жанр «пьесы-репетиции», некогда созданный Бекингемом для пародий на героические пьесы Драйдена (1671), Фильдинг использует его в политических целях. Он обличает мнимый демократизм английской государственной системы. На сцене происходит репетиция «комедии», именуемой «Выборами». Виги представлены лордом Плейс (в переводе — «выгодная должность», «синеку-



Генри Фильдинг

ра») и полковником Промис (т. е. «обещание»). От ториев выступают сэр Генри Фокс-Чейз (т. е. «охотник на лисицу») и сквайр Танкард (т. е. «пивная кружка»).

Прием «сцены на сцене» используется Фильдингом не столько для шуток театрального характера, сколько для остроумной подачи обличительных выпадов. Автор комедии «Выборы» делает следующие указания актерам: «Вы, мистер, играющий лорда Брайб (т. е. «взятка»), действуйте, пожалуйста, несколько более откровенно, а то шутка не дойдет до зрителей...». Другим актерам он говорит: «Теперь, что касается вас, джентльмены, играющие мэра и ольдермена, станьте рядом, а вы, милорд и полковник, станьте с другой стороны и подкупайте одновременно и правой и левой рукой».

Затем репетируется трагедия «Жизнь и гибель Здравого Смысла». Аллегория, вводимая здесь Фильдингом, достаточно прозрачна. Жрец солнца Файрбрэнд (т. е. «подстрекатель»), лорд Ло («закон») и лорд Физик («наука») вступают в заговор против королевы Здравый Смысл, которую они свергают, посадив вместо нее на трон королеву Игноранс («невежество»). Идея этой части сатирической комедии выражена Фильдингом в следующих словах: «Религия, законы и наука предназначались небом в качестве величайших благ для человечества, но попы, законники и врачи сделали их источником своих личных выгод. Они им служат для того, чтобы грабить, наполнять свои кошельки и превращать в проклятье то, что должно было служить целям общей пользы».

Третья из названных сатирических пьес Фильдинга — «Исторический календарь за 1736 год» (1737) — также представляет собой «пьесу-репетицию». Автор репетируемой пьесы объясняет, что она не подчиняется общепринятым правилам. И, действительно, комедия состоит из ряда эпизодов, каждый из которых имеет самостоятельное значение. Первый эпизод репетируемой пьесы изображает совещание пяти политиков. Один из них предлагает прекратить обсуждение дипломатических вопросов: «К черту иностранные дела! Давайте перейдем к деньгам!» Остальные присутствующие радостно поддерживают предложение. Они начинают изыскивать поводы для установления новых налогов. Один из политиков предлагает ввести налог на ученость, но ему возражают. «Конечно, ученость бесполезная вещь, но я полагаю, что лучше обложить налогом невежество, ибо ученостью обладают немногие, да к тому же люди бедные, и я боюсь, что мы мало получим с них. Зато за невежеством стоит большинство крупных состояний королевства».

По окончании этого эпизода автор так комментирует его: «Они покинули сцену; они выполнили задачу, ради которой со-

брались, а она состояла в том, чтобы договориться о налоге; решив это, они отправились собирать деньги; таким-то образом, сэр, мне удалось в одной сцене представить полную историю Европы, насколько она нам известна».

Затем следует сцена аукциона, на котором идут с молотка такие «редкости»: «остаток политической честности» — ее покупают за пять фунтов стерлингов; «небольшая доля патриотизма» — она не находит покупателя; «чистая совесть, принадлежавшая некогда одному епископу», и «протекция при дворе» — они идут на расхват.

Выразительно раскрыта в пьесе истинная подоплека буржуазного патриотизма. Хотя действие этой сцены происходит якобы на Корсике, но нетрудно догадаться, что четыре «патриота», изображенные Фильдингом, представляют определенные круги английского общества. Они провозглашают лозунги, суть которых сводится к защите личных выгод каждого из них. Один из них откровенно восклицает: «За торговлю, особенно за процветание моей лавки!» Когда эти «патриоты» обсуждают вопрос о войне, коммерсант с циничной откровенностью заявляет: «Послушайте, джентльмены, моя лавка — вот мое отечество, и я всегда сужу о процветании моей родины по положению дел в моей лавке. Поэтому я не могу согласиться с вами, что война бесполезна. Напротив, я считаю ее главным условием процветания моего отечества. Я торгую саблями и потому стою за войну».

В конце сцены появляется Квидам (лат. «некто»), изображающий премьер-министра Уолпола, который подкупает всех четырех патриотов и заставляет их плясать под звуки своей скрипки, пока у патриотов не вываливаются из дырявых карманов полученные от Квидама дукаты. Таким образом, он не теряет и полушки от своих щедрот и даже, наоборот, — «попивает вино за даром, а бедный народ, увы! оплачивает весь счет из своего кармана», — комментирует эту сцену автор пьесы.

Уже предыдущие комедии Фильдинга вызвали недовольство правящих кругов. «Исторический календарь за 1736 год» переполнил чашу их терпения. Официозный орган правительства «Дейли газеттир» обвинил Фильдинга в том, что он замышляет ниспровергнуть монархию. Правительство решило принять строжайшие меры. Для начала была запрещена постановка этой комедии. Но этим дело не ограничилось. В июне 1737 года Уолпол провел через парламент закон о театральной цензуре. Согласно этому закону, ни одна пьеса не могла быть допущена на сцену без предварительной цензуры лорда-камергера. Тем самым правящие круги полностью взяли театр под свой контроль. Политическая комедия быда, таким образом, насильственно изгнана со сцены, и дальнейшее ее развитие стало невозможно. Фильдинг

после этого был вынужден перестать работать для театра, он обратился к писанию романов, в которых продолжил и углубил свою просветительскую критику современной ему Англии.

Однако просветительская драма, хотя и ограниченная в своих возможностях, продолжала развиваться в духе социально-критическом. Поскольку критика правительства со сцены была изгнана, драматурги, разрабатывая тематику бытовую, все же продолжали обличение пороков господствующих классов.

РАСЦВЕТ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

(1750 — 1789)

Новый период, начинающийся с середины XVIII века и длившийся до начала первой буржуазной революции во Франции, ознаменовался наивысшими достижениями в области драматического искусства в Англии XVIII века. Именно в это время создавал свои замечательные комедии крупнейший английский драматург этого столетия Шеридан.

В начале рассматриваемого периода происходит борьба между двумя течениями в драме. С одной стороны, выступают продолжатели традиций сентиментальной комедии и мещанской трагедии, по существу идеализировавшие в своих произведениях буржуазное общество. Им противостоят писатели, отстаивающие традиции социально-критической драмы. Их поприщем была в основном комедия. Сторонники «веселой», или, как ее иначе называли, «чистой комедии» боролись за право реалистически изображать пороки господствующих классов.

Одним из наиболее активных представителей сатирической линии в комедии был Семуэль Фут (1720—1777). Плодовитый драматург и талантливый актер, Фут славился способностью точно и смешно имитировать своих современников. Пьесы, которые он писал, в большинстве своем являлись фарсами, где Фут исполнял главные роли. При этом каждый раз, изображая тот или другой персонаж, Фут комически имитировал кого-либо из известных в обществе лиц. Даже ампутация ноги не помешала ему продолжать работу на сцене. Правда, это заставило его вводить в каждый новый фарс какого-нибудь персонажа на костылях.

Сочетание критики общественных пороков с обличением определенных лиц подало современникам повод назвать Фута «английским Аристофаном». Это было явным преувеличением, ибо фарсы Фута в большинстве своем довольно поверхностны и затрагивают по преимуществу отдельные частные случаи, не претендуя на широкие реалистические обобщения.

Из большого числа фарсов Фута, касавшихся отдельных сторон английской политической жизни, наибольшую популярность приобрел «Мэр Гаррата» (1764). Поводом для создания этого фарса послужил тот факт, что в английской деревне Гаррат, не входившей в состав избирательного округа и не имевшей представительства в парламенте, жители во время очередных парламентских выборов самочинно устраивали у себя выборы мэра. Фут использовал это для того, чтобы изобразить выборы мэра в Гаррате пародией на парламентские выборы. Он очень забавно осмеял методы политической коррупции, показав их в мизерных масштабах маленькой деревушки.

Фарс «Набсб» (1772) отразил появление в среде буржуазии нового слоя богачей, нажившихся на колониальном грабеже Индии. Центральный персонаж пьесы — сэр Метью Майт, служа в Ост-Индской компании, невероятно разбогател, возвратился в Англию, посредством подкупа стал членом парламента, занялся спекуляциями и стал давать взятки судье для того, чтобы избежать преследования за свои темные дела. Грубый и бездушный, он отличается безнравственностью и, собираясь жениться на дочери почтенного джентльмена, в то же время занимается устройством тайного гарема, для которого привез себе из Индии трех евнухов в качестве охраны. Выпады Фута против директоров и служащих Ост-Индской компании были связаны с тем, что бесстыдный грабёж Индии уже вызывал возмущение всех порядочных людей. Постановка этого фарса явилась как бы прологом к знаменитому процессу генерал-губернатора Индии Уоррена Гастингса, который в следующем году был отдан под суд за свои злоупотребления.

Один из последних фарсов Фута «Поездка в Кале» (1776) был направлен против герцогини Кингстон, принадлежавшей к числу знатнейших представительниц придворного общества. Фут вывел ее под именем леди Китти Крокодил, выставив перед всем светом на осмеяние недостойное поведение этой дамы. Это привело к кампании в печати, которую она организовала против Фута, и к судебному делу, в котором он предстал по обвинению в клевете. Суд оправдал Фута, но бесконечные дрязги и неприятности, связанные с этой историей, преждевременно свели его в могилу.

Значительно большее общественное и художественное значение имела деятельность поэта, драматурга, критика и романиста Оливера Гольдсмита (1728—1774). Демократическая направленность характеризовала все творчество Гольдсмита. В своем знаменитом романе «Векфильдский священник» (1766) и в поэме «Покинутая деревня» (1770) Гольдсмит дал реалистическую картину обнищания английской деревни. Описывая страдания на-

родных масс, он вместе с тем обвинял господствующие классы за их жадность и корыстолюбие. В своих произведениях Гольдсмит неизменно выступал с критикой дворянства и крупной буржуазии, угнетающих народ.

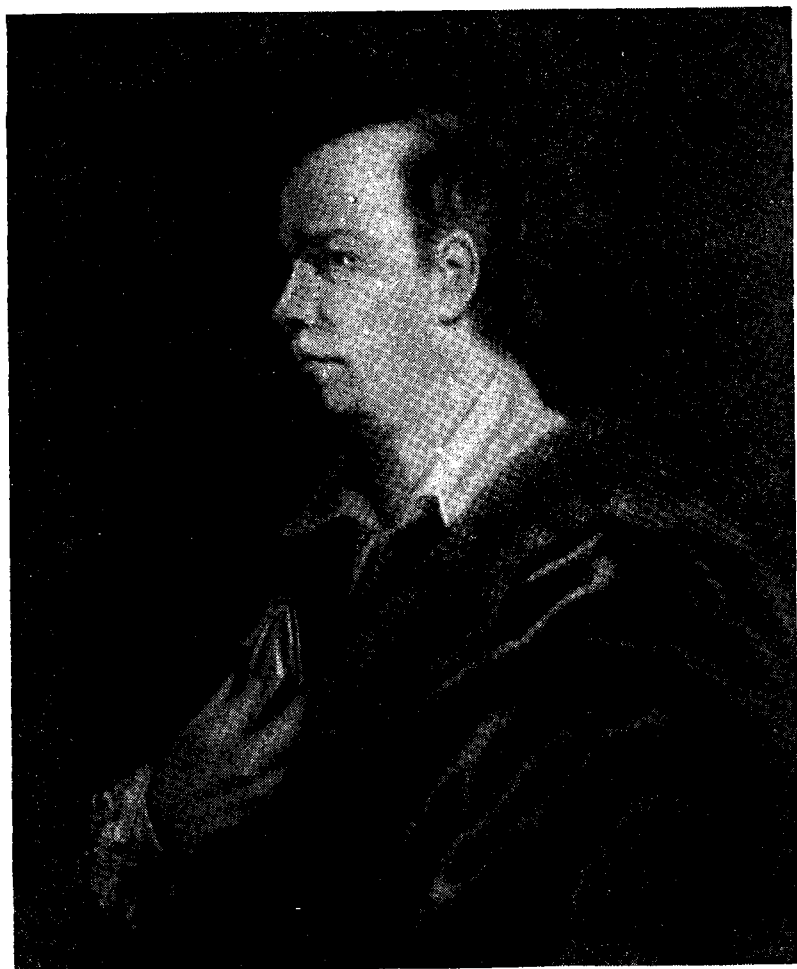
Драматургия Гольдсмита лишена той остроты социальной критики, которая характеризует его роман и поэму. Но, хотя и в ослабленном виде, эта тенденция все же определяет его комедийное творчество.

Прежде всего Гольдсмит дал бой буржуазно-апологетической драматургии в области теоретической. В своем «Опыте о театре, или Сравнении веселой и сентиментальной комедии» (1772) он выступил с утверждением, что сама основа жанра сентиментальной комедии противостоит природе. Комедия должна вызывать смех, а не слезы. «Эти комедии, — пишет он, — в последнее время имеют большой успех, возможно, благодаря своей новизне, а также благодаря тому, что они льстят излюбленным слабостям каждого человека. В этих пьесах почти все персонажи хороши и чрезвычайно благородны; щедрой рукой раздают они на сцене свои жестяные деньги; и, если им не хватает юмора, зато они обладают огромным запасом сентиментальности и чувствительности. Если оказывается, что у них есть недостатки или слабости, то зритель научают аплодировать им, принимая во внимание доброту их сердца. Таким образом, вместо того чтобы осуждать неразумие, его восхваляют, и комедия стремится к тому, чтобы возбудить наши чувства, не обладая способностью быть подлинно патетической».

Не удовлетворяют Гольдсмита и герои буржуазной драматургии. Он не видит ничего героического и возвышенного в обыкновенных средних буржуа, которых эти комедии выводят на сцену в качестве положительных персонажей. Он с удовольствием повторяет шутку Вольтера, назвавшего произведения буржуазной драмы «трагедиями лавочников».

Сентиментальной и нравоучительной драматургии Гольдсмит противопоставляет «веселую комедию». Не отказываясь от задачи просветительского идейного воздействия на зрителей, Гольдсмит отвергает навязчивое морализаторство и выдвигает на первый план реалистическое изображение нравов, сочетающееся со здоровым юмором.

Гольдсмит был идеологом патриархального крестьянства Англии XVIII века, погибавшего под натиском развивающегося капитала. Буржуазной среде он противопоставлял представителей старого патриархального уклада. В его комедиях это были добродушные мелкие землевладельцы, сквайры и джентльмены «старой веселой Англии». Они выступают в комедиях Гольдсмита как представители естественной морали и человечности.



Оливер Гольдсмит
Портрет работы Дж. Рейнольдса

В комедии «Добронравный человек» (в русском переводе «Добрячок»; 1768) Гольдсмит выводит в качестве героя молодого Гонивуда, который верит во всеобщую доброту. Его наивной верой пользуются проходимцы и представители власти, чтобы обобрать его и посадить в тюрьму. Дядя Гонивуда, трезвый и рассудительный джентльмен, тщетно пытается раскрыть своему племяннику глаза на истинное положение вещей в этом обществе. Гольдсмит осмеивает здесь буржуазно-сентиментальные представления о современном обществе. В конце концов молодой Гонивуд признается в своих заблуждениях: «Теперь я вижу ясно мои ошибки. Тщеславие побуждало меня потрафлять всем из опасения обидеть некоторых. Я был неправ, поддерживая неразумие из страха заслужить неодобрение глупцов. Отныне я буду жалеть лишь тех, кто этого в самом деле достоин, дружить только с порядочными людьми и любить лишь ту, которая научила меня, что такое подлинное счастье».

«Добрячок» — резкая критика ложной сентиментальности. Комедия представляла собой попытку намекнуть на жизненные противоречия и показать отдельные пороки современной жизни. Но даже и эти робкие попытки были встречены в штыки цензурой. Одну из самых острых сатирических сцен — появление бейлифа (полицейского) в доме Гонивуда — автору пришлось исключить из сценического варианта пьесы. Она увидела свет только в печатном издании.

Несмотря на трудности, Гольдсмит стремился продолжать свою борьбу за реализм в драме. В 1773 году появилась его комедия «Она смиряется, чтобы победить, или Ошибки одной ночи» (в русском переводе — «Ночь ошибок»). Перед зрителем раскрывается картина сельской жизни, сохраняющей черты старого патриархального быта. Действие происходит в доме сельского джентльмена мистера Гардкестля. Сюда приезжает свататься к дочери Гардкестля Кэт юноша из Лондона — мистер Марло. На пути его перехватывает пасынок Гардкестля, Тони Лемкин, балагур и гуляка, который убеждает его в том, что дом Гардкестля — это постоялый двор. Марло приезжает туда и ведет себя соответственным образом. Человек вообще робкий, он обращается с мнимым хозяином гостиницы и с его семьей высокомерно и дерзко. В то же время в светском обществе он всегда очень робок. Проведав об этой разнице в поведении Марло, Кэт Гардкестль принимает решение выдать себя за служанку, иначе говоря — «она смиряется, чтобы победить», то есть чтобы завоевать сердце Марло.

Эта веселая бытовая комедия как бы противопоставляет простоту сельских и провинциальных нравов столичной жизни. Недостатки Марло — порождение искусственной городской цивили-

лизации. Следствием этого является то, что он утратил естественность в обращении с людьми. Со светскими женщинами он робок, с деревенской девушкой — нагл. Но, попав в среду простых, «естественных» людей, он в конце концов «исправляется».

Эта комедия неоднократно и с большим успехом ставилась и ставится в советских театрах.

Джордж Кольман старший (1732—1794) также выступил поборником «веселой комедии». В его «Полли Гоником» (1760) героиней является мешаночка, начитавшаяся сентиментальных романов и подражающая героиням Ричардсона и других подобных авторов. «Ревнивая жена» (1761) явилась инсценировкой некоторых эпизодов романа Фильдинга «Том Джонс». «Тайный брак» (1786), написанный Кольманом совместно с Гарриком, навеян мотивами серии гравюр художника-реалиста Хогарта «Модный брак», уступает в сатирической остроте творениям знаменитого художника.

ШЕРИДАН

Наиболее значительным представителем английской просветительской драмы был Ричард-Бринсли Шеридан (1751—1816), выдающийся мастер реалистической комедии, стоящий в одном ряду с такими крупнейшими английскими писателями XVIII века, как Свифт и Фильдинг. Сын актера и писательницы, Шеридан работал для театра в качестве драматурга, а также был директором театра Дрюри-Лейн.

Шеридану было двадцать два года, когда он поставил свою первую комедию «Соперники» (1775). В этой пьесе он прямо заявил себя противником сентиментальной и сторонником «веселой» комедии. Подобно Гольдсмиту и Кольману старшему, Шеридан смеется над модой на сентиментализм. В комедии выведена девушка, Лидия Ленгиш, зачитывающаяся сентиментальными романами вроде «Рокового совпадения», «Ошибок сердца» и т. п. От насмешек Шеридана достается и таким известным романистам, как Смоллет и Стерн. Капитан Абсолют, ухаживающий за Лидией, видит себя вынужденным потворствовать ее вкусам. Чтобы завоевать ее расположение, он выдает себя за бедного офицера. Любительницу сентиментальных романов привлекает именно бедность этого молодого человека. Сам капитан Абсолют отнюдь не сентиментален. Его поведение строится на трезвом расчете.

Комизм ситуации состоит в том, что Лидия отвергает Абсолюта в качестве официального жениха, но принимает его же ухаживания, когда он является к ней в облики бедного молодого человека Беверлея. Обычный, нормальный брак ее не привлекает. Ей нужна романтическая страсть, она хочет быть похи-



Ричард-Бринсли Шеридан
Портрет работы Дж. Расселя

щенной и обвенчаться тайно. В конце комедии наступает развязка этой забавной интриги с переодеванием. В противоположность аффектированной Лидии изображается другая девушка — ровная и спокойная Джулия, которую ее возлюбленный Фокленд донимает своей необоснованной ревностью.

С большим юмором изображены в комедии два характера, имеющие чисто комическое значение. Один из них, Боб Акр — трус, оказывающийся перед необходимостью драться на дуэли. Другая комическая фигура — миссис Малапроп, тетка Лидии, отличается тем, что она все говорит невпопад (ее имя — Малапроп — и означает «невпопад»). Эта претенциозная дама употребляет иностранные слова, не понимая их смысла, что придает ее речам остро комический характер. Так, вместо «эпитет» она говорит «эпитафия»; желая сказать «я ни в коем случае не хочу, чтобы моя дочь была чудом образованности», она говорит: «не хочу, чтобы моя дочь дала потомство образованности» (она путает слова «prodigy» и «progeny»), вместо «орфография» говорит «ортодоксия» и т. п. Миссис Малапроп вошла в поговорку, ее имя легло в основу термина «малапропизм» (неправильное словоупотребление).

«День святого Патрика, или Предприимчивый лейтенант» (1775) — фарс с переодеваниями. Лейтенант О'Коннор совершает эти переодевания, чтобы проникнуть в дом любимой им девушки, к которой его не допускают. После каждого разоблачения обмана он придумывает что-нибудь новое, пока ему наконец не удастся добиться своего.

«Дуэнья» (1775) написана Шериданом в жанре балладной оперы. Сюжет этой музыкальной комедии построен на довольно обычной для театра того времени любовной интриге. Донья Луиса должна преодолеть сопротивление отца, препятствующего ее браку с доном Антонио. Ей помогает ее Дуэнья. Переодетая в костюм Дуэньи, Луиса убегает из дому, и жениха, которого отец прочит Луисе, венчают с Дуэньей. Прodelки Луисы и Дуэньи открываются слишком поздно, отцу приходится смириться, и Луиса обретает счастье со своим возлюбленным. Полная жизни и движения, музыкальная комедия Шеридана вытеснила во второй половине XVIII века «Оперу нищего» Гея, заняв ее место в репертуаре театров. В наше время пьеса Шеридана имела большой успех в постановке Московского Драматического театра имени К. С. Станиславского, где она до сих пор идет под названием «День чудесных обманов».

В 1777 году Шеридан поставил «Поездку в Скарборо», представляющую собой переделку комедии драматурга периода Реставрации Ванбру «Неисправимый». В том же году увидела свет лучшая и наиболее прославленная комедия Шеридана —

«Школа злословия», являющаяся высшим достижением английской драматургии XVIII века.

В противоположность «Поездке в Скарборо», в которой легкомыслие было главной чертой мужа, в «Школе злословия» этим недостатком наделена леди Тизл, красавица из бедной семьи, вышедшая замуж за состоятельного и положительного джентльмена сэра Питера. Сэр Питер Тизл — человек, умудренный жизненным опытом, воплощает ту «естественную» мораль, которая была так по сердцу просветителям. Его молодая супруга, никогда не видевшая света, попав в Лондон, увлекается показным блеском и мишурой аристократической жизни. Она перенимает замашки светских дам, становится расточительной, проявляет легкомыслие и едва не изменяет своему мужу с Джозефом Серфесом.

Джозеф Серфес и его брат Чарльз совершенно непохожи друг на друга, Джозеф — воплощение респектабельности. Его манеры и поведение кажутся в высшей степени добродетельными. Но за этой внешностью (кстати, фамилия братьев Surface означает «внешность», «поверхность») скрывается самый жестокий эгоизм. Джозеф Серфес — ханжа и лицемер; недаром его прозвали английским Тартюфом. Он воплощает в себе типичные черты ханжества, свойственные господствующим классам Англии.

В отличие от Джозефа, Чарльз — повеса, но за его легкомыслием скрывается подлинная доброта и способность к благородным поступкам. Жизнелюб и балагур, он, в сущности, воплощает в себе черты «естественного» человека, несколько искаженные его жизнью в светском обществе.

Дядя обоих братьев, старый сэр Оливер, проживший многие годы в колониях, где скопил изрядное состояние, возвращается на родину и, желая узнать, кто из племянников более достоин наследства, является к ним под вымышленным именем. Он предлагает Чарльзу Серфесу продать портреты его предков. Молодой повеса нуждается в деньгах и продает ему портреты всех своих родственников, за исключением портрета самого сэра Оливера, которому он считает себя обязанным за его помощь. К Джозефу сэр Оливер является в качестве бедного просителя и, конечно, получает отказ. Таким путем сэр Оливер убеждается в доброте Чарльза и бездушии Джозефа. К тому же Джозеф на вопрос мнимого просителя чернит сэра Оливера, который убеждается в неблагодарности своего племянника.

Эти две линии действия разыгрываются на фоне эпизодов светской жизни лондонского аристократического общества. Фон этот составляет существенную сторону картины, которую рисует Шеридан, — недаром он назвал свою комедию «Школой злословия». (Отметим, что принятый у нас перевод названия

буквален, но не точен; правильный перевод названия был бы «Урок безобразникам».)

В салоне леди Снiruэл, где встречаются леди Тизл и Джозеф Серфес, царят лицемерие и культ острого словца. Сама хозяйка дома, а также ее гости только и занимаются тем, что перемывают косточки всем своим знакомым. Они смакуют сплетни о всяких прегрешениях своих ближних, обрушивая на них все свое негодование. Не приходится говорить о том, что нравственность этих мнимых блюстителей добродетели несколько не лучше тех, кого они осуждают. «Роман» между ханжой Джозефом и леди Тизл — одно из подтверждений этого.

В изображении этих лицемеров и ханжей Шеридан достигает наибольшей сатирической силы. Здесь во всем блеске проявляется его сатирическое дарование. Он создает бесподобную галерею светских уродов, мнящих себя столпами общества. Эти образы карикатурны, но гротеск у Шеридана всегда носит реалистический характер. Как это было принято в комедии XVIII века, Шеридан наделяет своих персонажей именами, соответствующими их характеру. Леди Снiruэл — «насмешница», сэр Гарри Бемпер — «бокал, полный до краев», сэр Бенджамен Бекбайт — «злословящий за спиной», «клеветник», Снейк — «змея» и т. д. Эта компания чернит и клеветает на всех, выставя себя хранителями истинной добропорядочности. Созданные Шериданом сатирические образы навеки пригвоздили к позорному столбу нравственное уродство господствующих классов Англии.

Великолепную реалистическую трактовку пьесы создал МХАТ, на сцене которого «Школа злословия» держится более пятнадцати лет.

Последняя комедия Шеридана — «Критик» (1779) — целиком посвящена вопросам поэтики драмы. «Критик» принадлежит к жанру «пьес-репетиций». Мистер Денгл, выражающий точку зрения автора, придерживается принципов реализма. Он повторяет формулу Шекспира, что «театр должен быть зеркалом природы, а актеры — извлечением и краткой хроникой эпохи». Его жена, напротив, поклонница нравоучительности. Денгл смеется над современными сентиментальными пьесами. Открыв рукопись новой пьесы, он наталкивается на типичную ремарку: «Разражается слезами и уходит». Он спрашивает: «Что это — трагедия?» Но ему объясняют, что это сентиментальная комедия, «заимствованная с французского».

Денгл осуждает мнимую «щепетильность» публики, которая является, в сущности, проявлением того же лицемерия, которое так великолепно осмеяно в «Школе злословия». Как замечает собеседник Денгла критик Снir, «жеманность в этом отношении подобна стыдливости куртизанки, которая прибавляет себе

румян по мере того, как теряет скромность». Смир смеется над наивным убеждением, что порок можно искоренить посредством изображения на сцене кающихся грешников. Смир рассказывает о новой комедии «Исправившийся взломщик»: «Здесь посредством одного только юмора грабежи со взломом представлены в таком смешном свете, что если пьеса удержится на сцене соответствующее время, то я не сомневаюсь, что к концу сезона замки и задвижки станут совершенно ненужными». Он иронизирует по адресу мещанской драмы, рассказывая о некоем авторе, «открывшем, что нелепости и недостатки света являются сюжетами, недостойными комической музыки», и решившем вместо этого «инсценировать уголовный кодекс».

Охватывая все сколько-нибудь типичные явления английского театра XVIII века, Шеридан критикует недостатки театра и драмы с позиций демократического просветительства и реализма.

После написания этих пьес Шеридан на целые двадцать лет забросил драматургию. В 80-е годы XVIII века он становится активным участником политической жизни. Примкнув к радикальному крылу партии вигов, Шеридан стал ее лучшим парламентским оратором. Некоторое время он занимал видные правительственные посты, но подлинной кульминацией его общественно-политической деятельности было участие в деле Уоррена Гастингса. Этот последний, долгое время занимавший пост генерал-губернатора Индии, совершил ужасающие злоупотребления. Грабитель индийского народа, вор и казнокрад, Гастингс вызвал своими действиями возмущение всех честных людей. Шеридан выступил в качестве одного из обвинителей на процессе этого типичного колонизатора (1787). Речь Шеридана явилась обличением позорнейших сторон английской колониальной политики. Шеридан показал в ней всю жестокость английской буржуазии. «Представим себе, — говорил Шеридан, — что какой-нибудь путешественник издалека приехал в те страны, о которых теперь идет речь (то есть в Индию). Видя повсюду нищету, раздоры, злодейства, бесплодные поля, разрушенные города и храмы, он невольно спросит: какого рода бедствия прошли над этой несчастной страной? Была ли то долгая война, или годы голода, или моровой язвы? Может быть, какая-нибудь неслыханная казнь неба прошла всю Индию из края в край подобно древним баснословным чудовищам? Нет, ответят ему жители: причиной наших страданий является дружба одного из цивилизованнейших народов дальней Европы, покровительство Великобритании...». Четыре дня длилась эта речь с перечислением злодеяний британских колонизаторов в Индии.

Перестав писать для театра, Шеридан, однако, продолжал быть с ним связанным в качестве антрепренера. Он перекупил

в 1776 году у Гаррика его патент на владение театром Дрюри-Лейн и руководил им до пожара театра в 1809 году, который нанес ему тяжелый материальный ущерб. Все же до последних лет жизни он не прерывал своих связей с театром и был членом его репертуарного комитета, где познакомился и сдружился с молодым Байроном.

В 1799 году Шеридан создал свое последнее драматическое произведение — трагедию «Писарро». Буржуазные критики в один голос заявляют, что это — слабое произведение, недостойное пера Шеридана. Другие просто отказываются рассматривать эту пьесу на том основании, что она представляет собой переработку мелодрамы Коцебу «Испанцы в Перу».

Следует, однако, сказать, что Шеридан очень вольно обошелся с сюжетом немецкого драматурга. Правда, на пьесе Шеридана осталась печать мелодраматизма, свойственного Коцебу, но он придал совершенно оригинальный характер сюжету, наполнив его злободневным содержанием. Иной была и идейная направленность произведения Шеридана.

«Писарро» заслуживает тем большего внимания, что это единственный опыт Шеридана в серьезном жанре. Связь этой пьесы с просветительским мировоззрением Шеридана не подлежит никакому сомнению. Вся она строится на противопоставлении «естественной» жизни патриархальных перуанцев и европейской цивилизации. Перу — страна идеального «естественного состояния». Здесь царят любовь, гуманность, патриархальные обычаи. Но вот в страну вторгаются завоеватели-испанцы во главе с Писарро. Они приносят с собой смерть, разрушение, пороки.

Шеридан показывает, что и среди испанцев оказываются порядочные люди, которые осуждают колонизаторов. Таковы Лас-Касас, миссионер, который покидает лагерь Писарро, чтобы жить на лоне природы, и Алонсо, переходящий на сторону перуанцев. Перуанский воин Ролла произносит речи, осуждающие пороки цивилизации. Совершенно очевидно, что основная тема «Писарро» теснейшим образом связана с обличением британского колонизаторства. В этом и заключается пафос пьесы.

«В постыдном иступлении они сражаются за власть, за право грабежа, за новые земли, — восклицает Ролла, — а мы — за родину, за наши алтари, за свой очаг [...] Где они проходят в гневе, там их путь отмечен пожарищем [...] Они похваляются, будто пришли улучшить нашу жизнь, просветить умы, освободить нас от ярма тяжелых заблуждений! Но кто же хочет дать нам свет свободы? Те, кто сами — рабы страстей и алчности, рабы гордыни! Они нам предлагают покровительство — такое, какое коршуны дают ягнятам: крылом прикроют и сожрут!»

Перу в пьесе — это та же Индия, Писарро — тот же Гастингс,

а Испания — Англия. Пьеса, таким образом, явилась ярким обличением британской колониальной политики.

Однако как пьеса «Писарро» несет на себе печать некоторой искусственности. Это уже не реалистическое произведение в стиле драматургии XVIII века, но еще и не романтическая драма. Пьеса не свободна от сентиментализма, неестественной риторики, характеры ее несколько условны и лишены бытовой определенности.

Но при всех недостатках пьеса «Писарро» в идейном отношении достойно увенчивает деятельность самого крупного английского драматурга-просветителя, посвятившего свое творчество критике и обличению господствующих классов. Новое поколение передовых писателей Англии в лице молодого Байрона высоко оценило заслуги Шеридана.

Когда Шеридан скончался, Байрон написал «Монодию на смерть Р.-Б. Шеридана», которую прочитал со сцены дрюрилейнского театра:

Угасла сила высшего разряда,
Разнообразьем дара своего
Великая; одно другого краше
В ней было: речь, поэзия и ум,
И резвый смех, среди забот и дум
Гармонию вносящий в сердце наше!

Обращаясь к драматургам, Байрон призывал их следовать по пути, начертанному Шериданом:

Поэты драмы! Подвигом своим
Он дал пример вам: состязайтесь с ним!

Однако со смертью Шеридана линия сатирически-обличительной драмы оборвалась, и надолго. Сам того не подозревая, Байрон оказался пророком, когда писал:

Такого,
Как он, не скоро мы найдем другого,
И возвращаться будем много раз
К тому, что им оставлено для нас...

Взятое в целом, творчество Шеридана было высшим выражением просветительского реализма в английской драме XVIII века. Глубокая критика пороков буржуазно-аристократического общества не носила у Шеридана нигилистического характера. Писатель не считал эти пороки проявлением испорченности человеческой природы вообще. Как и другие просветители, Шеридан стоял на оптимистической точке зрения. Его комедии проникнуты верой в то, что добро изначально присуще человеческой природе и что зло может быть преодолено.

Шеридан победил как художник, потому что в своем понимании человека он преодолел ограниченность рационализма

просветителей первой четверти XVIII века. Из числа писателей-просветителей Шеридану особенно близок был романист Фильдинг. Вся социально-этическая концепция шеридановского шедевра «Школа злословия», в сущности, совпадает с концепцией романа Фильдинга «Том Джонс». Это сказывается как в противопоставлении здоровой естественности людей, враждебных городской культуре, тем, кто заражен пороками буржуазной цивилизации, так и в особенности в противопоставлении моральных качеств двух центральных персонажей пьесы. Блайфил у Фильдинга и Джозеф Серфес у Шеридана — типичные носители нравственного лицемерия, тогда как противостоящие им Том Джонс и Чарльз Серфес воплощают в себе всю непосредственность здоровой природы. Они тоже совершают поступки, являющиеся предосудительными с точки зрения высокой нравственности, но их ошибки и заблуждения никогда не являются следствием преднамеренности. Как и Фильдинг, Шеридан обнажает двойственность и противоречивость человеческой природы, заключающуюся в том, что естественные стремления человека, его чувства и вызванные ими поступки вступают в конфликт с требованиями разума и абстрактно понимаемой нравственностью. Оба писателя ищут некоей «золотой середины», которая позволила бы им найти компромиссное решение проблем поведения человека в обществе. При этом вера в изначальную доброту человека, в лучшие стороны его природы является той основой, которая позволяет обоим писателям выражать уверенность в победе лучших начал жизни.

Подобно тому как романы Фильдинга были высшей точкой в развитии просветительской повествовательной литературы, так комедии Шеридана явились кульминационным моментом в развитии просветительской драмы. И здесь и там был достигнут синтез рационального и эмоционального начала во взглядах на жизнь и человека. Но этот синтез в условиях роста социальных противоречий буржуазного общества мог быть лишь временным. Не случайно в последнем романе Фильдинга «Амалия», так же как в последнем драматическом произведении Шеридана «Писарро», этот синтез уже распадается.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ И ПРЕДРОМАНТИЗМ В ДРАМЕ КОНЦА XVIII ВЕКА

С точки зрения разума и трезвого анализа буржуазной действительности, для просветительского оптимизма по мере развития буржуазного общества оставалось все меньше оснований. Поэтому просветители искали опоры для утверждения своего жизненного идеала в эмоциональных сторонах человеческой при-

родь. Жизнь чувства была для них тем маяком человечности, ориентируясь на который они надеялись спасти свои идеалы в бурном море противоречий буржуазного строя.

Такова была основа нового течения в драме, развившегося в третьей четверти XVIII века. Это течение соответствовало сентиментальному направлению в области романа, где его главными представителями были Лоренс Стерн и Оливер Гольдсмит. (Отметим при этом, что в своих драматических произведениях Гольдсмит еще не следовал принципам сентиментализма.)

Сентиментализм в просветительской литературе второй половины XVIII века следует отличать от сентиментальности романистов и драматургов первой половины столетия. Автор прославленных романов «Памела», «Кларисса» и «Грандисон» Самуэль Ричардсон и его единомышленники драматурги Лилло и Мур видели в чувстве ненадежного руководителя человеческой жизни. Герои мещанских трагедий Лилло и Мура погибали именно вследствие того, что повиновались своим чувственным влечениям. Сентиментальность этих драматургов заключалась в том, что они стремились растрогать зрителей зрелищем бед и несчастий, обрушивающихся на человека, который слепо следует своим инстинктам. В отличие от этого сентименталисты второй половины XVIII века именно в чувстве видели источник веры в разрешимость общественных противоречий. Учителем многих из них был французский философ и писатель Жан-Жак Руссо, проповедовавший культ чувства и идею возврата к природе, к тому изначальному «естественному» состоянию, в котором человек был свободен от оков сословной цивилизации.

Типичным представителем сентиментализма в английской драматургии второй половины XVIII века был Ричард Кемберленд (1732—1811), в произведениях которого мы находим весь комплекс просветительских идеалов в их сентименталистском варианте.

В комедии «Братья» (1769) герои выброшены кораблекрушением на пустынный берег Корнуолла. Здесь, на лоне природы, благополучно разрешаются все конфликты, усложнявшие их жизнь: вражда уступает место дружбе, зло и зависть — взаимопомощи. Устанавливается всеобщее царство мира и любви.

Своему наиболее прославленному произведению «Вестиндеец» (1771) Кемберленд предпослал предисловие, носившее характер литературного манифеста: «Мне пришло в голову, что было бы оригинально и обнаружило бы вместе с тем мою любовь к человечеству, если бы я вывел характеры лиц, которых обычно изображали на сцене как предмет насмешек и оскорблений, представив их в таком свете, чтобы примирить общество с ними и их примирить с обществом. Тогда я стал присматриваться к обще-

ству, чтобы обнаружить тех, кто был жертвой его национальных, сословных или религиозных предрассудков, короче — тех страдальцев, которые нуждались в защитнике. Из них я замыслил выбрать и создать героев моих будущих драм. Я решил постараться очертить их в столь выгодном свете, чтобы вызвать у зрителей жалость и уважение к ним».

В этой декларации Кемберленда достаточно ясно обнаруживается социальная направленность сентиментализма. Сентименталисты выступают как защитники прав человека не только от феодального произвола, но и от тех форм гнета, которые были порождены развитием буржуазного общества. Представителям этого течения было, однако, неясно, что утверждающиеся буржуазные порядки вытекали из природы, из существа нового социального строя. Они казались им пережитками старого, случайным нарушением жизненных норм. Спасения от несправедливостей они искали в обращении к природе и в апелляции к добрым чувствам человека.

Герой комедии Кемберленда Белькур — подлинное дитя природы. Уроженец Вест-Индии, не искушенный цивилизацией, он, как и подобает «естественному человеку», лишен эгоизма, прямодушен, откровенен и обладает врожденным благородством. Эти свои качества он всячески проявляет в ходе действия пьесы, хотя бы это даже было в ущерб ему. В положительном свете выведен Кемберлендом ирландец майор О'Флаэрти, вспыльчивый, но добрый и честный человек. Такая обрисовка образа ирландца была новшеством для английской литературы. Шовинизм английских порабитителей Ирландии в некоторой степени отразился также в литературе и театре, где было довольно широко распространено насмешливое изображение представителей этого народа (вспомним, например, образ сэра Люциуса О'Триггера в «Соперниках» Шеридана). Изображение Кемберлендом ирландца в качестве положительного персонажа было вызовом писателя по отношению к националистическим предрассудкам английской буржуазии.

В комедии «Вестиндиец» зло представлено в образах персонажей, характерными чертами которых являются хищничество и корыстолюбие. Таковы богатая ханжа леди Распорт, трактирщик Фульмер и его жена. Эта тройца все время препятствует устройству счастья молодых героев комедии Белькура и Чарльза Дедди.

В своей критике буржуазии Кемберленд, однако, не заходил настолько далеко, чтобы посягать на буржуазный правопорядок вообще. Коварным буржуа он противопоставлял добрых и честных представителей этой среды. В этом и проявлялось непонимание им того, что зло и общественные пороки являются не следствием «испорченности» тех или иных людей, а результатом

определенной системы общественных отношений. Оптимизм Кемберленда проявлялся в том, что он верил в благополучное разрешение жизненных конфликтов. Не случайно, что в его творчестве преобладал жанр комедии.

Кризис просветительского оптимизма привел к появлению предромантической драматургии, близкой по своей идейной и художественной направленности к литературе «ужасов и тайн», породившей жанр готического романа. Внешним признаком этого направления было обращение к средневековой тематике, что и сказалось в наименовании литературы этого рода «готической» (этим словом в XVIII веке называли все, связанное со средневековьем).

Существо этого направления состояло в том, что оно в завуалированной форме отразило крах просветительских идеалов, их несоответствие действительности. Сторонники этого течения опровергали оптимистический взгляд на человеческую природу, отрицали возможность гармонического разрешения общественных противоречий. Однако им самим социальные основы зла были не ясны. Причины человеческих бедствий и страданий представлялись им таинственными. Отсюда та атмосфера тайны, которая царит в готической драме, как и в готическом романе.

Как и в просветительской литературе, конфликты носят здесь также семейно-бытовой характер, но они достигают трагической напряженности.

Первые черты этого течения в драме получили выражение в творчестве Джона Гома (1722—1808). В его трагедии «Дуглас» (1756) главным драматическим мотивом является тайна происхождения героя. Отец Дугласа, не зная, что это его сын, убивает его из ревности, так как подозревает его в близких отношениях со своей женой леди Рандольф. Если в этой пьесе Джон Гом использовал фольклорные мотивы старинных народных баллад Англии и Шотландии, то в трагедии «Роковое открытие» (1769) он обратился к сюжетным мотивам из «Поэм Оссиана» Джемса Макферсона — произведения, содержащего поэтическую обработку древних гельских преданий, восходивших к первым векам нашей эры. Гельский вождь Катул обещает свою дочь Ривайну в жены королю пиктов Дурстану. Она же любит морвенского принца Ронана. Ее обманывают, сообщая о мнимой гибели Ронана, но ее брат разоблачает эту ложь. Дурстан пытается силой добиться своего. Ривайна и Ронан погибают, но их смерть совсем непохожа на гибель Ромео и Джульетты. Зло, воплощенное в Дурстане, оказывается могущественнее любви юных героев трагедии.

Отметим, что при постановке этой пьесы на сцене постановщики не решились порвать со сценическими традициями

своего времени и дали на сцене обычную обстановку классицистской трагедии. Древние жители Британии, геллы и пикты, выступали в обычных придворных костюмах XVIII века, а местом действия был дворец в античном стиле.

Один из создателей готического романа, Горейс Уолпол (1717—1797) перенес типичные черты этого жанра и в драму, создав трагедию «Таинственная мать» (1768). Основным мотивом пьесы является кровосмешение. Трагизм ситуации заключается в том, что жизненные обстоятельства создают клубок совершенно противоположных отношений между персонажами. Сын графини Нарбон влюбляется в девушку, которая оказывается дочерью его и его матери. Мать-кровосмесительница кончает самоубийством. Хотя пьеса Уолпола не была поставлена на сцене, но ее печатное издание оказало некоторое влияние на развитие драматургии готического направления. К этому же роду пьес принадлежала мелодрама Метью Грегори Льюиса (1775—1818) «Призрак замка» (1797), которая является первым самостоятельным произведением этого жанра, популярного в театре первой половины XIX века.

Готическая драматургия, получившая значительное распространение в последние десятилетия XVIII века, уже выходит за рамки просветительской литературы. Она является предшественницей романтического театра.

АНГЛИЙСКАЯ СЦЕНА И АКТЕРЫ XVIII ВЕКА

Вслед за перестройкой английской драматургии на новых, реалистических основах просветители занялись поисками соответствующего стиля воплощения этой новой драматургии на сцене.

Развитие новых форм общественной жизни имело существенное значение для английского театрального искусства. В буржуазной Англии XVIII века, в отличие от Англии периода Реставрации, на театр стали смотреть не только как на развлечение. Влияние просветительства сказывалось в том, что театру после революции 1688 года стали придавать все более воспитательное значение. Однако наряду с этой основной идейно-воспитательной установкой в английском театре XVIII века довольно важную роль продолжает играть погоня за занимательностью зрелищ. Отвечая запросам зрителя, английские театральные деятели XVIII века проявляют большую изобретательность в поисках новых театральных жанров и новых зрелищных форм. Наряду с драмой, которая продолжает господствовать, в английском театре XVIII века, играют видную



Театр Дрюри-Лейн в 1775 г.

роль также опера, балет и пантомима. Эти жанры частично существовали с драмой в одних и тех же театрах, частично переносились в новые, специальные театры.

Главным лондонским театром был королевский театр Дрюри-Лейн. Он был основан в 1682 году, через два года после основания в Париже королевского театра Французской Комедии. Подобно последнему, театр Дрюри-Лейн был создан путем слияния существовавших дотоле в Лондоне двух трупп — «труппы Короля» и «труппы Герцога Йоркского» — в единую монопольную труппу, имевшую весьма солидную материальную базу и лишенную необходимости конкурировать с каким-либо другим театром. Это принесло театру Дрюри-Лейн большой материальный успех, которым он был обязан в первую очередь своей превосходной труппе во главе с знаменитым трагическим актером Томасом Беттертоном. Однако, несмотря на успешный ход дела, в театре Дрюри-Лейн в скором времени начались столкновения между актерами и театральными предпринимателями.

Подобно Французской Комедии, театр Дрюри-Лейн был организован как товарищество на паях. Но, если во Франции пайщиками театра являлись исключительно актеры первого

положения, в Англии только часть паев находилась в руках главных актеров, другая же часть принадлежала лицам, не являвшимся творческими работниками театра и относившимся к нему исключительно как к доходному предприятию. Среди последних особенно видную роль играл адвокат Кристофер Рич (ум. 1714). Это был искусный делец и предприниматель, который воспользовался существовавшим в Англии правом покупать и продавать театральные пайи любым лицам и в 1680-х годах скупил большинство паев театра Дрюри-Лейн. Это сделало его фактическим владельцем театра и дало ему право вмешиваться в его работу. Постоянное вмешательство в жизнь театра дельца-коммерсанта восстановило против него ведущих актеров Дрюри-Лейн, которые в конце концов ушли из него и добились в 1695 году лицензии на открытие в Лондоне второго драматического театра. Так в Лондоне фактически перестала существовать театральная монополия, которая держалась всего тринадцать лет (1682—1695).

Второй драматический театр был основан в помещении теннисного зала Лизля, в котором в 60-х годах XVII века играла труппа Девенанта. Однако ловкому Кристоферу Ричу удалось в 1704 году получить в аренду также и этот театр, основанный группой ушедших от него актеров. После смерти отца сын Кристофера Джон Рич (1682—1761), знаменитый актер пантомимы, перестроил этот театр и заново открыл его в 1714 году под названием Линкольнс-Инн-Фильдс. Именно в этом театре была поставлена в 1728 году «Опера нищего» Гея. В 1732 году этот театр получил наименование «Ковент-Гарден» — по тому району Лондона, в котором он находился. В течение всего XVIII века и первой половины XIX века Ковент-Гарден был драматическим театром, как и театр Дрюри-Лейн, с которым он все время конкурировал.

Театры Дрюри-Лейн и Ковент-Гарден являлись привилегированными, потому что они работали на основании старинных патентов, выданных Карлом II Давенанту и Киллигрю. Их привилегированное положение было несколько поколеблено в начале XVIII века стихийно возникавшими непривилегированными театрами, подрывавшими монополию привилегированных. Среди этих театров особенно выделялся Маленький театр в Хеймаркете, в котором работал сначала Фильдинг, а затем Фут. В 1737 году привилегированное положение театров Дрюри-Лейн и Ковент-Гарден было закреплено «Актом о цензуре», сыгравшим столь роковую роль в биографии Фильдинга. Согласно этому акту, были закрыты три непривилегированных театра, а театры Дрюри-Лейн и Ковент-Гарден получили исключительное право на постановку так называемой «правильной»,

то есть высоколитературной, классической драматургии. Таким образом, театры Дрюри-Лейн и Ковент-Гарден являлись подлинными центрами лондонской театральной жизни XVIII века. Театры эти существуют в Англии до сих пор, но Ковент-Гарден с 1858 года является оперным театром, а Дрюри-Лейн не имеет постоянной труппы и ставит пьесы «легких» жанров — оперетты, ревю и т. п.

Помимо драматических театров в Лондоне существовал в XVIII веке также оперный театр. Он был построен драматургом Ванбру в 1705 году в Хеймаркете. Первоначально он предназначался для драматических спектаклей, но затем благодаря его вместительности и превосходной акустике был превращен в оперный и получил наименование театра Королевы. В этом театре исполнялась итальянская опера, пользовавшаяся громадным успехом у английской аристократии. Эти оперные спектакли были полностью импортными: композиторы, певцы, музыканты были все иностранцами, главным образом итальянцами. Начиная с 1712 года в Лондоне поселился немецкий композитор Георг-Фридрих Гендель (1685—1759), проживший здесь до самой смерти. Он явился крупнейшим представителем и пропагандистом в Англии итальянской оперы. Итальянская опера была в Англии чисто аристократическим развлечением. Как известно, Георг I, первый английский король из ганноверской династии, был немцем, который совершенно не знал английского языка. Естественно, что для него и его приближенных опера была единственным доступным видом театральных представлений.

Театр Королевы создавал сильную конкуренцию театру Дрюри-Лейн, и между ними происходила жестокая борьба. «Наша сцена находится в очень печальном положении, — пишет современник. — Между театрами Хеймаркет и Дрюри-Лейн происходит ожесточенное соревнование, и две сестры — Музыка и Поэзия — ссорятся, словно две рыбные торговки в Биллингсгете. [...] Лучшие из актеров должны уступить место горластой итальянке, голос которой для меня менее приятен, чем шут, играющий на рашпиле». Однако борьба между театрами Дрюри-Лейн и Хеймаркет была лишена принципиального характера, потому что оба театра были чисто аристократическими, и конкуренция между ними возникла из-за сборов.

Наряду с драмой и оперой в Англии XVIII века существовала еще пантомима, пользовавшаяся особенно шумным и длительным успехом. Пантомима была изобретением английского театра XVIII века. Популярность пантомимы была в Англии настолько велика, что при постановке пантомим было принято поднимать цены на места. Материальная выгода постанов-

ки пантомим объясняет пристрастие к этому жанру ловких предпринимателей типа Кристофера Рича или его сына Джона. Последний унаследовал от своего отца не только его патенты на руководство двумя привилегированными театрами, но и его вкус к пантомиме. Этот вкус особенно окреп у Джона Рича после того, как он безуспешно испробовал себя в трагедии. Если у Рича не было данных для трагедии, зато он был хорошим мимом, превосходно усвоившим манеру игры итальянских актеров и исполнявшим роль Арлекина. Известно, что итальянские актеры впервые появились в Англии во второй половине XVI века и имели здесь большой успех. Популярность итальянских комедиантов в Англии продолжалась в XVII и XVIII веках. Итак, в Англии были налицо все условия для натурализации итальянской комедии масок. Эта натурализация и произошла в форме пантомимы.

Вопрос о происхождении английской пантомимы является спорным. Традиция приписывает изобретение пантомимы Джону Ричу. Но право первенства у него в этом вопросе оспаривал Джон Уэвер, балетмейстер Дрюри-Лейна, который дал в своей книге «История мимов и пантомимов» (1728) полный перечень всех представлений пантомим в Англии XVIII века. Согласно этому перечню, первой английской пантомимой была «Трактирные плуты», представленная в Дрюри-Лейне в 1702 году. Автором и постановщиком этой пантомимы «по итальянскому образцу» был Джон Уэвер. После постановки этой пантомимы был большой перерыв до 1716 года, когда количество пантомимических спектаклей очень возросло. Пантомимы ставились в театрах Дрюри-Лейн и Линкольнс-Инн-Фильдс. Для первого театра пантомимы сочиняли Уэвер и Термонд, для второго театра — Джон Рич. Пантомимы, ставившиеся в обоих театрах, часто имели одни и те же названия и сюжеты.

В основном в Англии существовали пантомимы четырех тематических циклов: 1) антично-мифологического, 2) итальянско-комедийного, 3) староанглийско-фарсового, 4) современно-сатирического. Пантомима имела ряд точек соприкосновения, с одной стороны, с оперой, с другой стороны, с фарсом. Очень часто немое действие основных персонажей пантомимы сочеталось с диалогом или пением других персонажей, с танцами и акробатикой. Зрители особенно увлекались в пантомимах всякими зрелищными эффектами, трюками, превращениями и т. п.

В антично-мифологических пантомимах типа «Персея и Андромеды» Уэвера (1716) серьезная часть спектакля была выдержана в чисто оперном стиле, а комические сцены были все построены по образцу итальянской комедии масок. Среди персонажей низшего, комедийного плана мы находим здесь испан-

ского купца, отца Коломбины; петиметра, влюбленного в Коломбину; чародея Арлекина, тоже влюбленного в Коломбину, и других. В иных пантомимах в серьезное действие вплетаются чисто английские комические типы, которые кажутся сошедшими с гравюр Хогарта.

Огромным успехом пользовались в пантомимах сцены, в которых пускались в ход различные постановочные трюки, волшебные превращения. Так, в пантомиме Хилля «Влюбленный Мерлин, или Молодость против магии» (1760) кресло, на котором сидит Арлекин, постепенно превращалось в человеческую фигуру и принимало облик волшебника Мерлина. В других пантомимах давались превращения дворцов и храмов в деревенские дома и хижины, людей в вещи, деревьев в дома, колоннад в куртины тюльпанов и т. п. Особенно богата была различными превращениями и постановочными трюками знаменитая пантомима Термонда «Арлекин доктор Фауст», отталивавшаяся от трагедии Марло и поставленная Ричем в театре Линкольнс-Инн-Фильдс в 1723 году. Здесь над сценой проносился дьявол на огненном драконе; стол поднимался на воздух и следовал за доктором; по мановению волшебного жезла Фауста около голов Понча, Скарамуша и Пьеро появлялись ослиные уши; ростовщик отрубал у Фауста ногу, после чего к обручку его ноги прирастала женская нога, до этого танцовавшая самостоятельно. В конце пантомимы дьяволы разрывали доктора на куски и улетали.

Характерная для пантомимы смесь бытовых и волшебных элементов хорошо поддавалась пародированию. Особенно изощрялся в этом Фильдинг, пародировавший пантомиму в «Фарсе автора» и в «Свалившемся Дике». Последняя пьеса непосредственно высмеивала пантомиму «Падения Фаэтона» (1736). Помимо пародийных пьес Фильдинга существует еще целый ряд пародий на пантомимы: «Британская сцена» (1724), «Итальянизированная английская сцена» (1727), «Арлекин — Гораций» (1731), «Выдумка» (1734) и др.

Но никакие пародии и карикатуры на пантомиму не могли ослабить ее грандиозного успеха и популярности. Она продолжала идти на сцене в течение всего XVIII века. Ее процветанию немало способствовало то обстоятельство, что маленьким лондонским театрам типа Седлерс-Уэллс было разрешено исполнение только пьес с музыкой и пантомим. В пантомимах второй половины XVIII века продолжает играть основную роль традиция комедии дель арте. Центральным ее персонажем является Арлекин, и пантомима принимает характер арлекинад. Интересно отношение к пантомиме Гаррика. С одной стороны, он высмеивал засилие пантомимы в своем «Нашествии Ар-

лекина» (1759); с другой стороны, сам включал пантомимы в репертуар своего театра. Пантомимист Генри Вудворд, автор большинства популярных пантомим второй половины XVIII века, ответил Гаррику на его насмешки по адресу пантомимы тем, что высмеял юбилей Гаррика в своей пантомиме «Юбилей Арлекина» (1770).

Арлекинад являлась далеко не единственным видом пантомимических представлений во второй половине XVIII века. Большим успехом пользовались исторические пантомимы с Марией Стюарт или Жанной д'Арк в роли героинь. Успех этих спектаклей немало способствовал смерти старой пантомимы. Кроме того, в пантомиму начинает просачиваться тематика «1001 ночи». Многочисленные пантомимы с Аладдином и другими героями арабских сказок отражают широкое увлечение сказочной тематикой, характерное для периода предромантизма. Встречаются также пантомимы на темы популярных романов XVIII века, например «Робинзон Крузо». Так подготовлялся переход к новому стилю пантомимических спектаклей начала XIX века.

Хотя Лондон давал направление всей театральной жизни Англии точно так же, как Париж давал направление театральной жизни Франции, однако театральная жизнь Англии не ограничивалась в XVIII веке одним Лондоном, но развевывалась также в других больших городах — Манчестере, Ливерпуле, Эдинбурге, Дублине, а также в курортных городках — Бате и Брайтоне.

Характерной для эпохи Просвещения чертой является большой рост в Англии театральной культуры в самом широком смысле этого слова. Рост театральной культуры выражается не только в интересе к театру, который начинает проявляться в широких общественных кругах, но и в том, что в XVIII веке в Англии впервые начали широко обсуждаться проблемы драматургии и театра и, в частности, приемы актерского мастерства. Периодическая печать, получившая в Англии широкое развитие после второй революции и отмены предварительной цензуры (1695), начала уделять большое внимание театру, печатать статьи о пьесах и спектаклях. На протяжении XVIII столетия в Англии было опубликовано немало книг и брошюр, посвященных различным сторонам театральной жизни.

Местами общественных собраний в Англии XVIII века были многочисленные кофейни. Их посетители образовывали своеобразные клубы, в которых много толковали о политике, религии, морали, литературе и искусстве. В одной из таких кофеен собирались любители и знатоки театра. Их приговор имел почти непререкаемое значение для судьбы пьес.

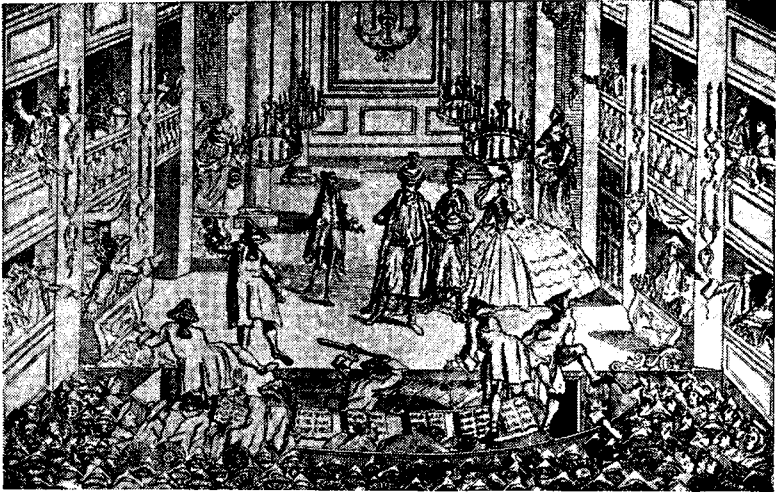
В XVIII веке в Англии появился особый разряд зрителей — театральные критики, строго и придирчиво судившие обо всех сторонах спектаклей. Они занимали места в первых рядах партера, и их реакция на спектакль имела большое значение для оценки работы театра. Критики проникали также за кулисы. Они присутствовали на репетициях и были завсегдатаями так называемой «зеленой комнаты», то есть актерского фойе.

По своему внутреннему устройству английский театр сравнительно мало отличался от театров других европейских стран. Он представлял собой театр ярусного типа с ложами и галереями. Особенностью зрительного зала английского театра XVIII века являлось наличие лож по бокам просцениума, широко вдававшегося в зрительный зал. Если в театрах периода Реставрации ложи просцениума начинались со второго яруса, а под ними находились с двух сторон просцениума боковые двери для выхода на него актеров, то в начале XVIII века на месте этих боковых дверей появились ложи просцениума первого яруса, боковые же двери были перенесены дальше, за арку просцениума, где раньше стояли добавочные боковые кулисы. Эти двери были, в сущности, совершенно ненужны в том месте, где их поставили; сооружение их показывает наличие в английском театре крепкой традиции и нежелание Рича, руководившего перестройкой театра Дрюри-Лейн, хоть в чем-либо отступать от этой традиции.

В английских театрах XVIII века в партере помещались зрители-аристократы, состоятельные буржуа, представители интеллигенции. Публику партера составляли сначала исключительно мужчины. Только во второй половине XVIII века там появились также женщины. В партере стояли ряды скамеек без спинок. Места на них были нумерованными, и публике предоставлялась возможность занимать их за час до начала представления (спектакли начинались в шесть часов вечера). Состоятельные зрители присылали с этой целью в театр своих слуг. Ложи в театрах занимались той же публикой, что и места в партере. Наиболее знатные зрители занимали места в ложах просцениума.

В первой половине XVIII века высокопоставленные зрители еще пользовались правом сидеть во время спектакля непосредственно на сцене. Часть зрителей заполняла также актерское фойе и смотрела спектакль из-за кулис. В середине века наконец произошло полное изгнание зрителей со сцены (1747). Начало этому положил Гаррик, когда он стал руководителем театра Дрюри-Лейн.

Плату со зрителей взимали непосредственно в зрительном зале. Кассир перед началом спектакля обходил ряды и получал



Театральный бунт в Ковент-Гардене в 1763 г.

Гравюра Фитцджеральда

деньги. После третьего акта он снова обходил зрительный зал и с посетителями, явившихся смотреть конец представления, брал половинную плату.

Поведение публики в зрительном зале отличалось большой свободой. Если пьеса не производила впечатления, то в зале возникали шумные разговоры. Свое удовольствие и неудовольствие зрители выражали громкими возгласами, аплодисментами или свистом. Удачное исполнение монолога награждалось аплодисментами, подобно тому как в оперном театре аплодируют певцам, хорошо спевшим арию.

На протяжении XVIII века было несколько бунтов театральной публики, вызванных попытками руководителей театра повысить цены на места. Зрители ломали скамейки в партере, забирались на сцену, разрушали декорации и избивали актеров. Театры приняли меры для самообороны. Стюда любопытная деталь в устройстве английской сцены XVIII века: вдоль всей рампы установлены довольно высокие остроконечные металлические шипы.

Сцена мало изменилась со времен Реставрации. Как и тогда, просцениум глубоко вдавался в зал. На просцениуме исполнялись те эпизоды, в которых место действия не имело существенного значения. Задняя же, декорированная часть сцены слу-

жила для тех эпизодов, где действие происходило в определенном месте (комната, улица, лес).

На протяжении XVIII века декорационное искусство все более совершенствуется. Стандартные декорации «дворца», «храма», «тюрьмы», «сада» и «леса», преобладавшие в XVII веке, сменяются более реальной бытовой обстановкой сцены, что соответствовало содержанию драматургии XVIII века.

Все более бытовым становится и театральный костюм. Пьесы на современные сюжеты, естественно, исполнялись в костюмах, соответствовавших моде и обычаям эпохи. Стилизованные костюмы театра XVII века, не принадлежавшие ни прошлому, ни настоящему, постепенно изгонялись со сцены. Правда, некоторые актеры, как, например, Куин, еще сохраняли верность костюмерии прошлого века. Позволяли себе вольности в этом отношении актрисы, которые прежде всего заботились о том, чтобы костюм украшал их. Однако и они придерживались того элементарного правила, что костюм трагической героини должен отличаться от костюма комедийной героини. Вообще же, как правило, драмы на сюжеты из исторического прошлого в XVIII веке исполняли в современных костюмах. Этого не удалось полностью изжить даже великому театральному реформатору Гаррику.

В конце XVIII века декорационная и костюмная часть спектакля впервые обретает элементы подлинной историчности. Это было связано с возрождением интереса к средневековью, особенно проявившегося в поэзии и романе, но захватившего также живопись и театр. Но это относилось уже ко времени появления первых черт предромантического стиля. Для просветительского театра XVIII века историзм не был характерен. Наоборот, какая бы эпоха ни изображалась в пьесе, просветители стремились сблизить ее с понятиями и представлениями современного зрителя. Античные и средневековые персонажи были интересны в глазах деятелей просветительского театра не теми чертами, которые делали их представителями своей эпохи, а тем, что в них было общечеловеческого и давало повод для создания спектаклей, отвечавших на злободневные вопросы общественной жизни и морали.

Виднейшим новатором в области театрально-декорационного искусства в Англии второй половины XVIII века был Филипп-Жан де Лотербург (род. ок. 1740 г. — ум. 1812 г.). Он был уроженцем Эльзаса, обучался живописи в Париже и стяжал огромную славу в области искусства театральной декорации, получив от современников почтительное наименование «короля декораторов». В 1771 году он прибыл в Лондон и был приглашен Гарриком на работу в театр Дрюри-Лейн в качестве театрального

декоратора. Сначала Лотербургу приходилось оформлять главным образом пантомимы и различные дивертисменты, которые ставил Гаррик. Первой лондонской постановкой Лотербурга, обратившей на него всеобщее внимание, была «Рождественская сказка» — драматическое представление, сочиненное Гарриком на основе комической оперы Фавара «Фея Ургела», музыку к которой написал во Франции итальянский композитор Дуни. «Рождественская сказка» была поставлена Гарриком с музыкой Чарльза Дибдина в театре Дрюри-Лейн в 1773 году.

В этой постановке Лотербург получил возможность проявить свои знания и мастерство в области театральной декорации и машинерии, а также показать изобретательность и богатое воображение. Сохранившееся изображение его декорации к этому спектаклю дает совершенно романтический по общему стилю горный ландшафт, на фоне которого разворачивается сказочное действие этой пьесы. Лотербург блеснул в этом спектакле еще показом пожара, а также ярко характерной сценой появления Дреко и его демонов. Огромный успех этого спектакля в Лондоне свидетельствует о нарастании в английском обществе 70-х годов XVIII века вкуса к романтической живописности и фантастике.

Лотербургу принадлежит ряд технических изобретений в области оформления спектакля. К их числу относится пользование трехмерными, объемными частями декораций и сценическими транспарантами, а также новшества в области освещения сцены. Он широко применял лампы с разноцветными стеклами, помогавшими создавать нужные фантастические эффекты.

Помимо театральной декорации Лотербург занимался также вопросом театрального костюма. Гаррик привлек его к делу радикальной реформы гардероба театра Дрюри-Лейн. С этой целью были приглашены в качестве консультантов также знаменитый художник-портретист Джошуа Рейнольдс и исторический живописец Бенджамен Уэст. Усилиями этих людей были внесены значительные новшества и в сценический костюм.

Начав свою деятельность в театре Дрюри-Лейн при Гаррике, Лотербург продолжал ее в том же театре и после ухода из него великого реформатора английского театра. Он оформлял в театре Дрюри-Лейн спектакли, поставленные преемником Гаррика, известным актером и режиссером Джоном Кемблем, до 1794 года, когда он удалился на покой. Традиции Лотербурга сохранялись в театре Дрюри-Лейн весьма долго. Так, когда Кин возобновил в этом театре «Короля Лира» в 1820 году, сцена бури была поставлена «в манере Лотербурга».

Обратимся теперь к вопросу о положении актеров в английском театре XVIII века. Уже в первой половине этого века

в Англии появляется целая плеяда выдающихся трагедийных и комедийных актеров — Беттертон, Сиббер, Уилькс, Куин, Барри, м-сс Сиббер, м-сс Ольдфильд, м-сс Уоффингтон, мисс Клайв, м-сс Притчард. Эта плеяда блестяще увенчивается крупнейшим английским и европейским актером эпохи Просвещения Давидом Гарриком, деятельность которого в области актерского и сценического искусства имела эпохальное значение.

Некоторые актеры XVIII века сами являлись драматургами. Другие, не владея пером, вдохновляли драматургов написание для них пьес, которые, не являясь шедеврами, были хорошо построены, поэтичны или остроумны. Было, однако, немало актеров, которые обнаруживали досадное безразличие к литературному качеству пьес и способствовали укреплению в репертуаре слабых произведений. Наличие в актерском искусстве XVIII века традиционных навыков и представлений, восходящих к XVII веку, являлось тормозом для развития драматургии. Драматурги писали роли в своих пьесах, приспособляясь к потребностям актеров и их амплуа, а актеры, как правило, не вдохновляли драматургов на новаторство, потому что сами были привержены традициям. Популярность ряда пьес, а также переход из пьесы в пьесу однородных, однотипных характеров чаще всего обуславливается влиянием на драматургов отдельных актеров. Тем же влиянием объясняется и все более возрастающее преобладание в комедиях XVIII века действия над диалогом. По этому вопросу имеется интересное высказывание Фильдинга в «Фарсе автора». Он делит здесь все пьесы на пьесы для представления и пьесы для чтения. О первых он говорит, что весьма мало существенно, есть ли в них какой-либо смысл или же нет. Другое дело — пьесы для чтения: от них требуется и мысль, и талант, и остроумие. Трагической иронией судьбы явилось то, что пьесы Фильдинга в силу издания «Акта о цензуре» все оказались, вопреки его желаниям, только пьесами для чтения.

Возрастающая роль и значение актера в английском театре приводила к тому, что актеры позволяли себе вольно обращаться с текстом, вводить в него большие импровизационные куски и монологи. Иногда сами драматурги провоцировали актеров на такие импровизационные вставки: в некоторых пьесах мы встречаем авторские ремарки, рекомендующие актерам развить ту или другую тему, намеченную в реплике. Здесь можно видеть следы влияния традиций комедии дель арте, которые не прошли мимо английского театра. Кроме того, работая рядом с гастролировавшими в Англии итальянскими комедиантами, английские актеры переставали уважать написанное, тщательно продуманное слово.

Необходимо отметить, что в это время в Англии необычайно возросло количество драматургов, так что, по выражению одного автора, «создавалось впечатление, что весь город превратился в сплошных авторов пьес». Такое изобилие драматургической продукции приводило к тому, что даже многие хорошие авторы подчас встречали в театрах суровое отношение. Фильдинг в «Пасквине» хорошо описал злоключения в театре талантливого драматурга, показав, как его пьесу не хотят принимать, но в то же время используют ее сюжет в очередной пантомиме. Но, даже если пьеса принята к постановке и ее начинают репетировать, автору приходится вступать в бесконечные пререкания с актерами, которым не нравятся их роли и которые все требуют от авторов множества исправлений.

Несмотря на отмеченные нами теневые стороны драматургии, несмотря на то, что английский XVIII век имел мало выдающихся авторов, которые оказали влияние на театральную культуру Англии, все же и для английского театра XVIII века сохраняется верность основному положению о том, что драматургия играет в театре ведущую роль. Как ни слаба в целом была английская драматургия XVIII века, все же именно ей принадлежала определяющая роль в развитии театрального мастерства. Она диктовала театру тот или иной стиль актерского исполнения.

От классицизма к реализму — такова была основная линия развития сценического стиля в английском театре XVIII века. Следует, однако, иметь в виду, что постепенное развитие реалистических тенденций в театре эпохи Просвещения не означало полного вытеснения классицистских традиций. На протяжении всего XVIII века они сосуществовали. Более того, в театре нередко были случаи, когда в одном и том же спектакле уживались различные стилевые направления.

Театр XVIII века не знал еще режиссуры как отдельной отрасли творческой работы. При создании той или иной постановки руководящая роль принадлежала главному актеру театра. Он распределял роли, руководил репетициями, но его дело ограничилось лишь организацией спектакля, он не мог указывать другим актерам, как играть ту или иную роль.

Крупнейшим актером Англии на рубеже XVII и XVIII веков был Томас Беттертон (1635—1710). Беттертон как бы связывает три периода актерского искусства в Англии. Он начал свою сценическую деятельность с возобновлением работы театров в 1660 году. Его первыми шагами на актерском поприще руководил Вильям Давенант, передавший ему традиции актерского искусства эпохи Возрождения. Беттертон играл роль Гамлета, пользуясь указаниями Давенанта о том, как исполнял роль



Томас Беттертон
Портрет работы Г. Неллера

датского принца Тейлор — актер, учившийся непосредственно у друга Шекспира Ричарда Бербеда. Однако в основном Беттертон был актером новой школы. Так как двор Стюартов придерживался французского вкуса в театральном деле, то от актеров периода Реставрации требовали подражания французской манере игры. Король Иаков II послал Беттертона во Францию поучиться у тамошних актеров и перенять у них все, что возможно, для перенесения на английскую сцену.

Беттертон играл главные роли в героических пьесах Драйдена и в первых английских классицистских трагедиях. Стиль его исполнения отличался торжественной приподнятостью. Он вполне овладел блестящей техникой игры французских трагедийных актеров, но не остановился на ней и попытался внести в созда-

ваемые им образы элементы реализма. Особенно ярко выразилось это стремление к реализму в работе Беттертона над трагедиями Шекспира.

Беттертон прославился как исполнитель шекспировских ролей. Он исполнил роли Гамлета, Отелло, Макбета, Лира, Генриха VIII, но эти роли игрались им не по оригинальному шекспировскому тексту, а по переделкам, в которых пьесы Шекспира шли на сцене в период Реставрации.

Немногочисленные свидетельства современников об исполнении Беттертоном шекспировских ролей подчеркивают глубокую правдивость его исполнения. Так, в «Отелло», в сцене с платком он необычайно сильно изображал «агонию борьбы». В «Гамлете» современник отмечает, что в сцене с тенью отца он потрясал весь зрительный зал «внезапным и сильным чувством изумления и ужаса».

Беттертон исполнял также роли во многих комедиях, созданных драматургами периода Реставрации. Он продолжал свою деятельность и после «славной революции», применяясь к новой драматургии, возникшей в конце XVII и в начале XVIII века, когда начал утверждаться просветительский классицизм.

В первые десятилетия XVIII века на английской сцене выдвинулся ряд актеров, деятельность которых протекала в условиях господства в драме просветительского классицизма. Среди них нужно назвать Бартону Бутса (1681—1733), прославившегося своим исполнением роли Катона в одноименной трагедии Аддисона. С 1705 по 1708 год он играл вместе с Беттертоном в театре Дрюри-Лейн и, переняв многое у этого прославленного трагика, был после него на протяжении двадцати лет одним из ведущих актеров английского театра.



Беттертон в роли Гамлета

Стиль классицизма в трагедии характеризовался подчеркнутой декламационностью. Герои и героини произносили свои речи нараспев, с нарочитыми ритмическими ударениями, с подчеркиванием рифм. Свою декламацию они сопровождали заученными жестами. Они либо складывали руки на груди, либо вытягивали их вперед, либо поднимали над головой. Движения классицистского актера носили условный характер и были близки движениям артистов классического балета. В целом исполнение трагедии отличалось статуарностью. От актеров прежде всего требовалась мелодичная напевность в произнесении стиха.

В комедии дело обстояло иначе. Комедии XVIII века писались прозой, а не стихом. Отсюда возникла возможность большей естественности речи. Но и в этом жанре для актерского искусства начала XVIII века была характерна некоторая декламационность. Сюжеты и роли в комедии требовали от актеров значительно большей подвижности, чем в трагедии. Однако это еще не приближало их исполнение к подлинному реализму. Главной заботой актеров, игравших комедию, было насмешить зрителей. Для этого они прибегали к смешным гримасам, странным позам и всякого рода забавным причудам.

Большой известностью в начале XVIII века пользовался комедийный актер Роберт Уилькс (1665—1732), начавший сценическую деятельность в Дублине. Слава о нем дошла до Лондона, и Беттертон предложил ему перейти в Дрюри-Лейн. Но генерал-губернатор Ирландии издал специальный указ, воспрещавший Уильксу отъезд из Дублина. Ему пришлось бежать из Ирландии контрабандным путем, в чем ему помог драматург Фаркер, в комедиях которого он с успехом выступал. Игра Уилькса отличалась необыкновенной живостью. Он был неистощим в смешных выдумках и проделках на сцене. Страстно любя театр, он требовал себе роли в каждой пьесе и выступал ежедневно.

Наряду с внешним, буффонным комизмом постепенно, на почве комедии нравов, развивается так называемый благородный, светский, высокий комизм, обозначаемый в Англии словом «genteel» (джентил). Лучшим представителем этого стиля исполнения комедии был знаменитый актер и драматург Колли Сиббер (1671—1757), начавший актерскую деятельность в 1690 году и сошедший со сцены в 1733 году. Он с огромным успехом играл роли светских фатов в своих собственных пьесах и в других комедиях того времени.

Партнершей Сиббера была Анна Ольдфильд (1683—1730), в прошлом мастерица-беловшейка, актерский талант которой открыл драматург Фаркер, устроивший ее в театр Дрюри-Лейн.



Джемс Куин в роли Кориолана

Она начала выступать на сцене в 1700 году, но добилась успеха значительно позже. Живость, грациозность, приятный голос и изящные манеры принесли ей славу одной из лучших комедийных актрис начала XVIII века. Хотя она избегала трагических ролей, ей пришлось не раз выступать также в серьезном жанре, где она имела, однако, меньше успеха, чем в комедии.

Классицистская школа игры в первой половине XVIII века имела своим крупнейшим представителем Джемса Куина (1693—1766), премьера театра Ковент-Гарден, воспитанного на «героических пьесах» Драйдена и его школы. Куин отличался внушительной внешностью, высоким ростом, громким голосом. Он был очень импозантен в ролях героев, королей, полководцев, создавая уже своим внешним обликом впечатление величественности. Он громко и напевно декламировал стихи. Куин умел заставлять публику слушать себя. Когда он был на сцене, он царил на ней, как бы подавляя всех своей величественной фигурой.

Он выступал не только в трагедиях, но и в комедиях. В роли толстого рыцаря Фальстафа он пользовался большим успехом, и никто из актеров XVIII века не мог соперничать с ним, так как здесь Куин проявлял большую естественность, чем в трагедийных ролях.

Сохранилась гравюра, изображающая Куина в роли Кориолана. Могучая фигура Кориолана — Куина облечена в условный «римский» костюм, царивший в течение почти ста лет на французской сцене. Это — пышная расшитая кираса, нижние полы которой выглядят как широкая юбка раструбом (так называемое тоннеле), доходящая до колен, на ногах Куина чулки и изящные сапожки. На голове парик с буклями, поверх которого надет шлем, украшенный пышным султаном. В правой руке у него жезл полководца, левой рукой он горделиво упирается в бедро, к которому привешен кинжал в ножнах.

Куин отнюдь не был актером малоподвижным. У него был бешеный темперамент, и он настолько увлекался во время исполнения патетических ролей, что на протяжении своей карьеры убил на сцене двух партнеров.

Сохранилось описание игры Куина, относящееся к 1746 году. Драматург Кемберленд так описывает игру Куина в трагедии Роу «Кающаяся красавица»: «С очень малым разнообразием интонаций, низким голосом, сопровождаемым каким-то пилящим жестом, который больше подходил бы для какого угодно места, но не для сцены, он докладывал свои героические речи с видом самодовольного безразличия...». Сатирическое изображение манеры игры Куина, далекой от реализма, дал также писатель Т. Смоллет в своем романе «Приключения Перигрина Пикля» (1751).

Отзывы Кемберленда и Смоллета не следует, однако, считать исчерпывающей и непредубежденной характеристикой игры Куина. Хотя Куин в основном продолжал традиции классицистского стиля и сопротивлялся всем попыткам реалистической реформы театра, однако в его даровании были черты, привлекавшие симпатии публики. Играя более полувека в театре Ковент-Гарден, Куин до конца дней сохранял множество приверженцев своей манеры игры среди самых широких кругов зрителей.

Возникновение нового направления в сценическом искусстве относится к началу 40-х годов XVIII века, когда выступили два актера, ставившие целью приближение театра к действительности, утверждение реалистического стиля игры. Это были Маклин и Гаррик. Хотя главную роль в развитии сценического реализма в XVIII веке сыграл Гаррик, однако Маклину принадлежало первое слово в утверждении нового стиля.



Чарльз Маклин в роли Шейлока

Гравюра Неттера по рисунку Бойне

Чарльз Маклин (1699—1797) начал свою артистическую карьеру в Дублине, затем переехал в Лондон, где быстро завоевал признание благодаря смелому новаторскому выступлению. Он добился возможности поставить подлинного «Венецианского купца» Шекспира вместо переработки Лендсдауна, которая в то время обычно шла на сцене. В пьесе Лендсдауна, приближавшейся к фарсу, Шейлок изображался низменным комическим персонажем. Возвращение к шекспировскому тексту означало полное изменение установившейся в XVIII веке трактовки образа Шейлока. Понимая, что такая попытка может встретить сопротивление, Маклин на репетициях весьма невы-

разительно проговаривал свою роль, не прибегая при этом к мимике и жестуляции. Поэтому актеры ожидали от него обычной комической трактовки.

Дебют Маклина состоялся в начале 1741 года. Маклин первым сыграл Шейлока в плане трагическом. В его трактовке Шейлок предстал как некое воплощение скупости и корыстолюбия, достигших трагически колоссальных размеров.

Дошедшая до нас современная гравюра показывает, что Маклин играл без парика, с длинными распущенными волосами. Он появился на сцене в костюме венецианского еврея XVI века. На голове у него была красная шапка. Лицо было изборождено глубокими морщинами, подбородок покрывала редкая борода. На нем был широкий и длиннополый черный сюртук.

Из реквизита, которым пользовался Маклин, на гравюре представлены кривой нож Шейлока и весы, на которых он собирался отвесить фунт мяса, вырезанного у Антонио. Сохранился также тщательно написанный самим Маклином вексель, якобы данный венецианским купцом Шейлоку.

Грим Маклина претендовал на характерность. Его Шейлок был человеком «с желтоватым грубым лицом, с несколько длинным широким и мясистым носом, с ртом, который природа, словно по ошибке, разрезала до ушей...».

Немецкий критик Г.-Х. Лихтенберг, оставивший это описание исполнения Маклином роли Шейлока, рассказывает, что актер отказался от декламационного стиля и что даже сама манера его речи сообщала определенную характеристику личности Шейлока. Лихтенберг пишет: «Слова, произносимые им при первом выходе на сцену, медленны и полны значения: «Три тысячи дукатов!» Звуки «с» и «т» Маклин произносит таким масляным тоном, словно он пробует на вкус эти дукаты и все, что можно купить на них. Эти три слова, произнесенные подобным образом, определяют весь характер Шейлока». В сцене, когда Шейлок узнает об исчезновении дочери, Маклин, нарушая все традиции классицистской игры, появлялся без головного убора, так что волосы его торчали, словно приподнятые ветром, обе руки были крепко сжаты, а все движения были резки и судорожны.

Борьба за характерность составляла главную тенденцию сценического реализма XVIII века. Маклин сделал первый важный шаг в этом направлении. Но роль Шейлока была его единственной большой актерской победой. Во всех других ролях он не поразил воображение современников какими-нибудь интересными находками. Можно, впрочем, отметить еще исполнение молодым Маклином в 1730 году крошечной эпизодической роли лжесвидетеля Брезенкорта в комедии Фильдинга «Политик из

кофейни, или Судья в собственной ловушке». Маклин создал яркий гротесковый образ набожного плута, возводящего ложное обвинение на честную девушку Хиларет в том, что она жила с ним полгода, пока он не выгнал ее за кражу четырех рубашек, двух пар чулок и молитвенника.

Маклин был не только актером, но и театральным педагогом. Один из его учеников, оставивший описание уроков Маклина, сообщает, что «он уничтожал всякую напевность и каденцию декламации в трагедии. Он заставлял учеников сперва произносить пассаж так, как они произносили бы его в жизни, и затем уже, придавая ему большую силу, но сохраняя те же ударения, учил произносить его со сцены». Таким путем Маклин стремился к тому, чтобы сценическая речь приобрела естественные, жизненные интонации.

Своей долгой актерской деятельностью Маклин, доживший почти до ста лет, содействовал утверждению на английской сцене реалистического стиля игры. Хотя он и был пионером этого движения в театре, однако не ему принадлежит честь высших успехов в реалистическом театральном искусстве XVIII века. Подлинным реформатором английского театра и величайшим мастером сценического реализма в XVIII веке явился Давид Гаррик, актерская и режиссерская деятельность которого имела общеевропейское значение.

ГАРРИК

Давид Гаррик (1717—1779) был сыном офицера и внуком французского эмигранта, протестанта Ла-Гаррига, бежавшего из Франции после отмены Людовиком XIV Нантского эдикта. Француз по отцу, Гаррик был по матери ирландцем. Он был мало похож на англичанина; маленького роста, живой, подвижный, ловкий, изящный, с черными веселыми глазами, он скорее напоминал французских актеров, и недаром его так любили во Франции.

С раннего детства Гаррик питал живой интерес к театру, а в возрасте одиннадцати лет он уже выступал в домашних спектаклях. Впоследствии Гаррик усердно посещал театры, приглядываясь к исполнению актеров, усваивал приемы их игры.

Однако Гаррик не сразу пришел в театр. Отец Гаррика, у которого кроме него было еще шестеро детей, отдал его в обучение к дяде-винооторговцу, жившему в Лиссабоне. Впоследствии этот дядя оставил Гаррику наследство, что дало ему возможность заняться изучением права. Однако Гаррик вскоре оставил право и занялся винооторговлей, как его дядя и старший

брат. Винная лавка Гаррика находилась против театра Ковент-Гарден, и он имел возможность познакомиться с рядом видных актеров, в том числе с Маклином и Джиффордом, владельцем маленького театра Гудменс-Фильдс.

Случай привел Гаррика на сцену настоящего театра. Весной 1741 года в театре Гудменс-Фильдс неожиданно заболел актер Йетс, игравший роль Арлекина. Джиффорд предложил Гаррику экспромтом заменить его, чтобы попробовать свои силы в актерском деле. Гаррик выступил, и никто в публике не заметил, что под маской Арлекина в данном спектакле выступает не Йетс, а другой актер, — настолько точно Гаррик скопировал игру Йетса. Летом того же года Гаррик отправился в поездку с труппой Джиффорда, в которой состоял также Маклин. Гаррик подружился с ним и стал разделять его взгляды на необходимость реформы актерской игры. Успех Маклина в роли Шейлока проторил дорогу Гаррику, который в октябре того же 1741 года дебютировал в театре Гудменс-Фильдс в роли Ричарда III. Гаррик играл эту роль не по оригинальному шекспировскому тексту, а по переработке Колли Сиббера, отличавшейся крайним мелодраматизмом. Из двух тысяч строк, составляющих сибберовского «Ричарда III», только половина принадлежала Шекспиру; остальной текст, отличавшийся крикливой патетичностью, был плодом творчества Сиббера. Однако сибберовская переработка, хотя, конечно, и уступала шекспировской пьесе, обладала вместе с тем несомненными сценическими достоинствами. Она давала возможность исполнителю главной роли проявить многообразие своего дарования.

С первого же появления на сцене Гаррик увлек зрителей. До Гаррика роль Ричарда III играл Куин. Гаррик сыграл эту роль по-иному. Вместо напыщенной декламации и величественных жестов Куина публика услышала самую обыденную речь и увидела самые простые, обыденные жесты. В сцене объяснения Ричарда III с леди Анной Гаррику удалось захватить зрителей настоящей человеческой правдивостью игры.

С этого дня Гаррик стал любимцем публики. Огромный успех Гаррика еще более возрос после исполнения им роли Бейса в пародийной пьесе Бекингема «Репетиция» (февраль 1742 г.). Здесь он использовал свои блестящие имитаторские способности для пародирования ряда актеров старой школы. Спектакль имел огромный успех, но Гаррик нажил после него множество врагов из числа оскорбленных его пародией артистов театра Ковент-Гарден. Последние добились правительственного указа о закрытии театра Гудменс-Фильдс как не имевшего королевского патента. Тогда Гаррик уехал на один сезон в Дублин, а затем вернулся в столицу и вступил в труппу



Спренджер Барри и миссис Барри в ролях Баязета и Селимы

театра Дрюри-Лейн, который с приходом Гаррика поднялся на большую высоту, значительно опередив Ковент-Гарден. В сезоне 1742/43 года популярность Гаррика достигла высшей точки. Он стал любимцем публики. Театральные успехи Гаррика сопровождались большими заработками. В 1747 году он осуществил свою мечту и стал директором театра Дрюри-Лейн, купив его паи вместе с Джемсом Леси. С этого времени по 1776 год, то есть без малого тридцать лет, Гаррик руководил этим театром.

Гаррик собрал в Дрюри-Лейн лучших актеров. Среди них были Маклин, Спренджер Барри, актрисы Сиббер, Клайв, Уоффингтон, Притчард. После того как от Гаррика ушел Барри, соперничавший с ним в трагических ролях, Гаррик пригласил на его место Генри Вудворда.

В течение нескольких лет одним из украшений труппы Гаррика была актриса Маргарет Уоффингтон (1714—1760), отличавшаяся необыкновенной красотой и грацией. Она начала свою деятельность в детской труппе в Дублине, из нее перешла там же в настоящий театр и, наконец, получила приглашение в Лондон.

Уоффингтон была по преимуществу комедийной актрисой. Она отличалась необыкновенной живостью, веселостью и чувством юмора. Особенно большой успех она имела в тех ролях, где по сюжету героине полагалось переодеваться в мужское платье. Одной из ее больших удач была роль Розалинды в «Как вам это понравится». В ряде комедий она играла даже трагести — роли молодых людей.

Одно время Уоффингтон была подругой Гаррика, и он собирался жениться на ней, но затем отказался от своего намерения. Рассорившись с Гарриком, Уоффингтон перешла в Ковент-Гарден.

В труппе Гаррика в трагических ролях выступала Анна Притчард (1711—1768), которая по своей величественной внешности и пафосной манере игры скорее подходила в партнерши Куину.

Главной партнершей Гаррика как в трагедии, так и в комедии была на протяжении многих лет Сюзанна Сиббер (1712—1766), невестка Колли Сиббера. Одним из ее первых значительных успехов было выступление в роли Зары в одноименной трагедии, представлявшей собой английскую переделку «Заирь» Вольтера. Сюзанна Сиббер сначала играла в классицистской манере. Когда она в 1753 году перешла в труппу Гаррика, то стала играть по-новому. Гаррик сумел добиться того, что она отказалась от напевной декламации и приблизилась к более естественной реалистической манере игры.

Репертуар театра Гаррика был весьма разнообразен. Гаррик ставил произведения Шекспира, Бен Джонсона и драматургов периода Реставрации, а также современные пьесы.

В 1752 году Гаррик совершил первую гастрольную поездку в Париж, а в 1763 году он начал двухлетнее турне по Европе, превратившееся в триумф великого актера. Франция, Италия, Германия признали Гаррика лучшим мастером того нового просветительского реализма на сцене, за утверждение которого повсюду велась борьба. С 1769 года Гаррик стал реже выступать на сцене, уделяя основное внимание воспитанию актеров и организации постановок. В 1776 году он продал свой пай в Дрюри-Лейнском театре Шеридану. Перед тем как навсегда покинуть сцену, Гаррик в течение трех месяцев прощался с зрителями, исполняя почти все созданные им роли. На последние спектакли Гаррика съезжалась публика не только со всех концов Англии, но даже из-за границы. Зрители еще раз увидели своего любимца в ролях Ричарда III, Гамлета, Лира, Бенедикта («Много шума из ничего» Шекспира), Абея Дреггера («Алхимик» Бен Джонсона), Кайтли («Всяк в своем нраве» Бен Джонсона) и в других ролях.



Актеры труппы Гаррика: слева — м-сс Барри, м-сс Сиббер; м-сс Йетс; справа — м-сс Эббингтон, Барри, Гаррик

Когда Гаррик скончался в 1779 году, его похороны превратились в событие общенационального характера. Он был похоронен в уголке поэтов Вестминстерского аббатства у подножия памятника Шекспиру.

Дошедшее до нас значительное количество описаний игры Гаррика позволяет восстановить облик великого актера и его манеру исполнения. Гаррик был среднего роста, а по сравнению с таким актером, как Куин, он казался даже маленьким. Однажды, играя Отелло, он надел на голову тюрбан для того, чтобы казаться выше, но этот головной убор только насмешил публику, и Гаррик отказался от подобных средств, придерживаясь ролей, которые подходили к его облику. Он был очень хорошо сложен, отличался большой подвижностью и обладал необыкновенными мимическими данными. Французский балетмейстер Новерр писал о Гаррике: «Природа дала ему очень драгоценный дар, придав всем его чертам и мускулам его лица самую совершенную подвижность до такой степени, что его физиономия была зеркалом его души; она с легкостью как бы складывалась и раздвигалась при изображении чувства и страсти, испытываемой им».

Такую же необыкновенную способность придавать внешнюю выразительность переживаемым чувствам отмечал у Гаррика и Дидро: «Гаррик просовывает голову между двумя половинками дверей и на протяжении четырех или пяти секунд его лицо последовательно переходит от безумной радости к радости тихой, от этой радости — к спокойствию, от спокойствия — к изумлению, от изумления — к удивлению, от удивления — к печали, от печали — к унынию, от уныния — к ужасу, от ужаса — к отращению; затем от этой последней ступени он последовательно возвращается к той, с которой начал».

Из всех описаний современников явствует, что достоинство Гаррика как актера заключалось прежде всего в том, что всякому внутреннему переживанию он находил соответствующее внешнее выражение.

Он всегда выбирал такие жесты, мимические приемы, которые давали зрителю наглядное представление о том, что думал и чувствовал данный персонаж.

Там, где его предшественники ограничивались традиционной декламацией, сопровождаемой набором условных жестов, Гаррик произносил слова с выразительными интонациями, прибегая к разнообразным движениям. Жест у него нередко был более выразительным, чем самый текст. Он играл всем своим существом. Выражение лица, положение корпуса, движения рук, парик, костюм — все служило Гаррику для того, чтобы создать правдивый сценический образ. Все душевные движения персонажа, са-



Гаррик в роли короля Ричарда III

мый его характер получали у Гаррика наглядное и реальное воплощение.

Выше было сказано о том, что первого своего успеха он добился в роли Ричарда III. Он показал его ум, жестокость, хитрость. До него эту роль играл Колли Сиббер. Затем в этой роли выступал Куин, который имел больший успех, чем Сиббер, но придерживался чисто декламационного стиля исполнения.

Гаррик победил своих предшественников не только естественностью игры, но и умением перевоплощаться в образ. А роль Ричарда требовала от актера, чтобы он на протяжении спектакля показал разные стороны этой сложной натуры. Гаррик сумел это передать.

Следующей шекспировской ролью Гаррика был король Лир. Роль эта далась Гаррику не сразу. Первое представление «Короля Лира» вызвало ряд критических замечаний со стороны Маклина, в целом сочувствовавшего Гаррику в его творческих устремлениях. Но затем Гаррик настолько перевоплотился в древнего короля Британии, что Маклин признал его исполнение подлинным шедевром актерского искусства. Один совре-



Гаррик в роли короля Лира

менник, сопоставляя исполнение роли Лира Гарриком и Спренджером Барри, говорил, что в образе, созданном Барри, «каждый вершок был королем», в образе же, созданном Гарриком, «каждый вершок был королем Лиром». Напомним, что Гаррику было около двадцати пяти лет, когда он впервые взялся за эту роль. С contemporaries в особенности поразило то, что такой молодой человек сумел перевоплотиться в дряхлого старика с подгибающимися коленями, который ходит, шаркая ногами, и смотрит на окружающих мутными старческими глазами. Сцена встречи Лира с Корделией неизменно вызывала волнение и слезы в зритель-

ном зале. Нельзя не отметить, что Гаррик играл «Короля Лира» не по шекспировскому тексту, а по переделке драматурга периода Реставрации Тейта, превратившего шекспировскую трагедию в мелодраму со счастливым концом.

«Гамлета» Гаррик тоже играл не по подлинному шекспировскому тексту. Сначала он исполнял роль датского принца в чьей-то чужой переделке, затем — в собственной обработке, содержавшей значительные отступления от оригинала. Как бы то ни было, роль Гамлета была одной из коронных ролей Гаррика. Сохранился ряд описаний, детально раскрывающих приемы исполнения Гарриком роли датского принца. Особенно подробно описание Г.-Х. Лихтенберга¹. По тому, как Лихтенберг рассказывает о Гаррике — Гамлете, видно, что зрителей XVIII века особенно покоряли выразительные детали, характеризующие то или иное состояние героя. Скорбь Гамлета по отцу, его изумление при виде призрака, затем ужас от сознания, что это выходец с того света, слезы отчаяния, негодование, глубокое раздумье при произнесении монолога «Быть или не быть» — эти и другие моменты, отмеченные Лихтенбергом, свидетельствуют

¹ См. «Хрестоматию по истории западноевропейского театра», М., 1955, т. II, стр. 156—157.



Гаррик в роли Гамлета
Гравюра Мак-Арделя по рисунку Р. Вильсона

о том, что в исполнении роли Гамлета Гаррик придерживался своего постоянного принципа — четкого выявления характерных элементов.

Очень ценным свидетельством об исполнении Гарриком роли Гамлета является также описание, данное Генри Фильдингом в его романе «История Тома Джонса найденныша». Простак Партридж, впервые попавший в театр, очень непосредственно воспринимает происходящее на сцене. Когда появляется явно условный театральный призрак, Партридж только посмеивается над ним. Но реакция Гаррика — Гамлета заставила Партриджа поверить в реальность призрака. При этом простак ни за что не соглашается признать Гаррика великим актером. «Да я и сам сыграл бы не хуже,— заявляет он.— Если бы мне явился призрак, я поступил бы точь-в-точь, как он».

В устах реалиста Фильдинга это — высшая похвала. Мы видим, таким образом, что по понятиям людей XVIII века исполнение Гаррика характеризовалось естественностью, точным выражением типичных признаков тех или иных эмоций.

По свидетельству Новерра, Гаррик «играл трагедию, комическую сценку и фарс с одинаковым превосходством». В комических ролях принцип исполнения остается тот же: внутреннее выражается через внешнее, но теперь актер стремится вызвать не чувства страха и сострадания, как в трагедии, а смех. С этой целью он использует все доступные ему выразительные средства, проявляя большую изобретательность. Тот же Лихтенберг видел Гаррика в роли старого, развратного и глупого сэра Джона Брута в комедии Ванбру «Рассерженная жена». Уже самый костюм обличал фатовские наклонности персонажа. Особенно смешно манипулировал Гаррик париком сэра Джона. «При первом появлении на сцену его парик надет прямо, и вы можете видеть его круглое и глупое лицо. Позднее, когда он приходит домой опьяневший, его лицо похоже на луну за несколько дней до полнолуния, так как половина его сейчас закрыта париком. Другая половина, кроваво-красного цвета, блещит от пота. Его жилет расстегнут сверху донизу, чулки кольцами спускаются вниз, подвязки расстегнуты».

Сцена возвращения пьяного сэра Джона поражала зрителей натуральностью игры Гаррика. Войдя в комнату, он притулялся к косяку двери, боясь отойти от него. Закрыв глаза, явно испытывая головокружение, он тем не менее заплетающимся языком спорит с женой. Каждая подробность поведения сэра Джона Брута запоминалась в силу своей типичности и подчеркнутой выразительности.

Способность Гаррика перевоплощаться вызвала удивление знаменитого художника Хогарта. «Вы чувствуете себя в своей



Гаррик в роли дона Джона в комедии
«Случайности» Бомонта и Флетчера

стихии, когда вы замараны грязью или по локоть в крови», — сказал он Гаррику, увидев его подряд в двух совершенно различных ролях — Абеля Дреггера в комедии Бен Джонсона «Алхимик» и Ричарда III. Абель Дреггер появляется на сцене с растрепанными волосами, в смятом кафтане и выглядит смешным в своей убогости. Сохранился любопытный рассказ о том, что брат Гаррика поручил своему знакомому бакалейщику, отправлявшемуся в Лондон, доставить письмо знаменитому актеру. Бакалейщик пошел в театр и попал на представление «Алхимика». Он, как и Партридж, настолько поверил в тожде-

ство актера и исполняемой им роли, что перенес черты образа Дреггера на Гаррика и проникся глубочайшим презрением к нему. В результате он не передал письма и вернулся в свой городок. На вопрос брата, почему он этого не сделал, бакалейщик отвечал: «Видите ли, дорогой друг, после того, как я его увидел на сцене, необходимость в этом пропала. Может быть, он и богат, люди, живущие, как он, должны быть богаты; но, клянусь, хотя это и ваш брат, мистер Гаррик, но он — самый шелудивый, низкий и жалкий пес, какого я только видел на своем веку».

И вместе с тем он был обаятельным Бенедиктом в «Много шума из ничего», величественным Готспером в «Короле Генрихе IV», мужественным Фальконбриджем в «Короле Джоне».

В отличие от актеров старой школы, декламировавших монологи, Гаррик *играл* все то, что он говорил, и этим преодолел статичность исполнения своих предшественников. Он выглядел как человек, отдавшийся своим мыслям и переживаниям: «Он не видел никого [...], его душа выражалась в глазах; его жесты, полные выразительности, говорили, когда он молчал».

Мастерским было у Гаррика исполнение реплик «в сторону». Они были выражением быстрой и живой реакции персонажа на происходящее действие. При этом Гаррик никогда не вступал в общение со зрителем. Его реплики «в сторону» обращались не к публике, а были как бы выражением внутренней реакции действующего лица на слова и поступки других.

Нововведением Гаррика были также его знаменитые паузы. Напевную декламацию своих предшественников он заменил естественным темпом речи. Слова текли с его уст с той непринужденностью, какая свойственна живой речи.

Осмысление роли, выявление сущности характера, подчеркивание жизненно типического — таковы основы сценического реализма Гаррика. Но реализм этот отнюдь не был только чисто внешним правдоподобием. Исполнение Гаррика вовсе не отличалось той натуральностью, когда актер совершенно похож на человека, каким он бывает в повседневной жизни. Гаррик оставил интересный документ, позволяющий проникнуть в его творческую лабораторию и раскрывающий сущность его сценического метода. Мы имеем в виду анализ сценического поведения Абея Дреггера, составленный самим Гарриком¹.

В этом анализе надо особенно отметить то, что сценически правдивыми Гаррик считает не те движения и жесты, которые человек действительно сделал бы в жизни, очутившись в подоб-

¹ См. «Хрестоматию по истории западноевропейского театра», М., 1955, т. II, стр. 160—161.

ной ситуации, а такие, которые произведут на зрителя впечатление, позволяющее понять и угадать состояние персонажа. Поведение актера на сцене в том или ином эпизоде должно выражать сущность, идею данного состояния. Правда искусства для Гаррика, следовательно, состояла не в том, чтобы копировать действительность, а в художественно выразительном раскрытии типического и характерного в поведении человека. Опираясь именно на творческий опыт Гаррика, Дидро в «Парадоксе об актере» сформулировал свое понимание принципов просветительского реализма в сценическом искусстве: «Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером».

Если вспомнить, что всей просветительской эстетике был в высокой степени свойствен рационализм, то станет очевидным, что такое выявление идеи образа соответствовало тем просветительским задачам, которые выдвигались деятелями демократического искусства XVIII века. Это не могло также не сочетаться с теми нравственно-воспитательными задачами, которые выдвигались просветителями.

Именно в связи с этим раскрывается смысл отношения Гаррика к драматургии Шекспира. Из сказанного выше явствует, что развитие актерского дарования Гаррика было теснейшим образом связано с его работой над воплощением шекспировских образов. На протяжении своей театральной деятельности Гаррик сыграл значительное количество шекспировских ролей и поставил на сцене двадцать пять пьес Шекспира — гораздо больше, чем исполнялось в XIX веке и исполняется сейчас. Эта сторона работы Гаррика дает право считать одной из его важнейших заслуг возрождение на сцене Шекспира.

Обращение к Шекспиру в XVIII веке обуславливалось рядом причин. Одной из них было то, что просветители сознавали преемственную связь их идеологии с гуманизмом эпохи Возрождения. Другая причина заключалась в том, что в Шекспире справедливо видели основоположника национальных традиций английского драматического искусства. И, наконец, третья причина заключалась в том, что современная просветительская драма не исчерпывала потребности в освещении всего круга проблем жизни, интересовавших современников. Она далеко не всегда удовлетворяла по своему художественному уровню.

Уже в XVIII веке деятели театра убедились в той несомненной теперь истине, что искусство Шекспира обладает совершен-



Гаррик и миссис Сиббер в «Спасенной Венеции» Отвея
Картина Дж. Дзоффани

нейшими признаками подлинного драматизма и жизненной правдивости. Однако просветители, как и классицисты XVII века, еще находили, что некоторые элементы драматургии Шекспира были «варварскими». Так, вкусы и понятия зрителей XVIII века не могли мириться с тем беспощадным изображением ужасов жизни, которыми полны великие трагедии Шекспира. Не только Вольтеру казалось неэстетичным нагромождение всякого рода злодейств и психических аномалий в «Гамлете». Публика XVIII века не желала видеть, как в «Короле Лире» на сцене выкалывают глаза Глостеру, как старый обезумевший король несет на руках труп Корделии. Если публике времен Шекспира все это казалось естественным, то на вкус зрителей XVIII века такие сцены представлялись грубыми и жестокими.

Отсюда вытекала неизбежность переделок шекспировского текста для сцены XVIII века. Эти переделки подчас довольно далеко отступали от Шекспира. Фабула его пьес иногда значительно изменялась. Так, «Король Лир» заканчивался не

смертью Корделии и Лира, а восстановлением Лира в королевских правах и браком Корделии с Эдгаром. В переработке «Гамлета», сделанной самим Гарриком, публике оставалась неизвестной конечная судьба Розенкранца и Гильденстерна, Офелии, была исключена сцена на кладбище. Характер Лаэрта представлял в облагороженном виде. В ряде случаев менялся и текст, причем не только делались купюры, но и дописывались монологи.

Подобные изменения не могли не наносить ущерба целостности идейного и художественного замысла произведения Шекспира. Однако задача всех переделок заключалась в том, чтобы приблизить как содержание, так и композицию шекспировских пьес к понятиям и вкусам людей XVIII века. Потери, которые при этом получались, компенсировались тем, что такой «приспособленный» Шекспир хотя бы частично доходил до широкой публики.

Идейная направленность всех переделок XVIII века сводилась к тому, чтобы, устранив из пьес Шекспира все, что отдавало «варварским веком», подчеркнуть гуманистическую сущность его произведений и сделать их средством утверждения просветительской идеологии. Отсюда происходила, в частности, та особенность переделок, что мораль, которую можно было вывести из драматических конфликтов у Шекспира, вносилась непосредственно в самый текст. При этом просветительский оптимизм подсказывал авторам переделок изменение финалов в таком духе, чтобы торжество истинной морали было наглядным.

При всей спорности такого смелого обращения с шекспировским текстом, благодаря подобным переделкам Шекспир представлял в глазах зрителей XVIII века драматургом, произведения которого служили для утверждения просветительской идеологии. Принципиальная возможность такой подачи Шекспира обуславливалась преемственностью, существовавшей между гуманизмом эпохи Возрождения и просветительством XVIII века.

Структурные изменения в пьесах Шекспира также объяснялись стремлением приблизить его произведения к условиям тогдашней сцены. В частности, это диктовалось необходимостью приспособить действие его пьес, распадающихся на много сцен, к новой сценической обстановке. Сцена с декорациями не допускала такого количества перемен, которые были возможны в шекспировском театре. Отсюда вытекала необходимость в переконцовке сценарного плана пьесы, в объединении нескольких эпизодов, исключении других и т. д. Шекспировская живость и действенность здесь несомненно снижались, но для театра

XVIII века это не являлось недостатком. А так как классицисты приучили публику к весьма статичным пьесам, то после них даже такой Шекспир казался достаточно динамичным.

При всех переделках неизменным оставалось одно важнейшее качество пьес Шекспира: и в XVIII веке его комедии, хроники и трагедии представляли как драмы могучих характеров и грандиозных конфликтов, наполненные большим идейным и психологическим содержанием. Заслуга Гаррика состояла в том, что он, отбросив черты, присущие драматургии Шекспира, как явлению определенной эпохи, выявил значительность общечеловеческого содержания его пьес. Играя шекспировские роли, Гаррик стремился показать, что герои Шекспира вовсе не являются исключительными существами, а обладают чертами, свойственными натуре человека, определенным характерам. Это и было первым важнейшим шагом, который способствовал тому, чтобы обеспечить драматургии Шекспира возможность длительной жизни на сцене.

Гаррику же принадлежит заслуга первого раскрытия характерных особенностей главных персонажей шекспировских пьес. Это достижение было обусловлено общим направлением просветительского сценического искусства. Ни один драматургический материал не таил таких возможностей для раскрытия принципа характерности, как драматургия Шекспира. Поэтому встреча английского театра XVIII века с Шекспиром, происшедшая по инициативе Гаррика и при его ближайшем творческом участии, оказалась плодотворной и для судьбы драматургического наследия Шекспира и для развития английского сценического искусства.

Помимо возрождения на английской сцене драматургии Шекспира, которое является главной исторической заслугой Гаррика, с его именем связано осуществление ряда сценических реформ. Почти все эти реформы падают на шестнадцатилетний период — 1747—1763 гг. (от взятия Гарриком в аренду театра Дрюри-Лейн до его большой гастрольной поездки по Европе), в течение которого он сравнительно мало занимается актерской работой и отдается главным образом режиссуре и художественному руководству своим театром, завоевавшим в это время первое место в Лондоне.

Первой реформой Гаррика явилось освобождение сцены театра Дрюри-Лейн от зрителей-джентльменов, восседавших по обе стороны авансцены. Это обыкновение было заведено в лондонских привилегированных театрах по примеру парижского театра Французской Комедии, но благодаря инициативе Гаррика было ликвидировано на двенадцать лет раньше Парижа, где эта реформа была осуществлена только в 1759 году. Изгна-

ние со сцены зрителей значительно расширило постановочные и исполнительские возможности английского театра.

Освободив сцену театра Дрюри-Лейн от зрителей, Гаррик занялся вопросом о сколачивании в своем театре крепкого ансамбля. Это было нелегко, потому что в английском театре, как и во французском, крепко утвердились принципы актерского премьерства. Гаррик повел с актерским индивидуализмом решительную борьбу и даже заслужил у своих актеров прозвище «маленького тирана». Но в конечном счете Гаррику удалось поставить на своем.

Дело в том, что борьба за ансамбль была тесно связана с борьбой против сценических традиций классицизма. Известно, что классицистский спектакль распадался на ряд отдельных «номеров», причем первое место принадлежало всегда декламации, а второе — сопровождающему и иллюстрирующему ее жесту. Гаррик повел борьбу и с господством слова над игрой, и с вспомогательной ролью жеста, и с пассивностью актера в промежутке между двумя исполняемыми им «номерами». Он утвердил принцип непрерывной игры актера, длящейся с момента его появления на сцене, и в связи с этим добивался постоянной связи актера со своими партнерами, которая и является необходимой предпосылкой учения об ансамбле, этого стержневого принципа реалистического спектакля.

Для проведения в жизнь всех выдвинутых им задач в работе с актером Гаррик обращает особенное внимание на репетиции. Правда, репетиции в театре существовали уже до Гаррика, но они в большинстве стран (кроме Италии, где стояли особые задачи, выдвигаемые принципом импровизации) носили чисто служебную роль: проверка подачи текста, «разводка» актеров по сцене, фиксация основных мизансцен. Гаррик на репетициях добивался от актеров согласованности игры. Для этого он требовал от всех участвующих в спектакле, чтобы они знали не только свои роли, но и всю пьесу, и чтобы во время репетиции они следили за всем происходящим на сцене. Добиваться этого от актеров было нелегко. Даже миссис Притчард, выступавшая партнершей Гаррика в «Макбете», играла роль леди Макбет, не дав себе труда предварительно прочитать всю пьесу. Точно так же работала и другая известная актриса — Анна Беллами. Гаррик вел с этим решительную борьбу. Он начал работать с отдельными актерами своей труппы, добиваясь от них серьезной отделки своих ролей, подчиненной замыслу пьесы. Для всего этого требовалось время. В театре Гаррика репетиции стали регулярными; на них отводилось ежедневно по несколько часов. Кроме того, Гаррик положил начало длительной репетиционной работе над спектаклем. Некоторые из поставленных им

пьес (например, комедии Бен Джонсона) он репетировал по году и больше.

В своей работе с актерами Гаррик стремился привить им те принципы реализма, которые он уже до того разработал в своей личной актерской практике и внимательно проверил на публике. Сюда относится прежде всего борьба против напевной декламации, требование, чтобы актеры говорили на сцене просто, как в жизни. Борясь с условной, напевной читкой, Гаррик отрицал также односторонность образов классицистского театра. Он требовал от актеров создания сложных, многосторонних, развивающихся характеров. Потому Гаррик был за постановку трагедий Шекспира и против постановки трагедий Расина, хотя и отдавал дань поэтической гениальности последнего. Гаррик был решительным противником игры «нутром», культа стихийного вдохновения. Он требовал от своих актеров полной сознательности в работе, простоты, естественности, жизненной правды в исполнении, тщательной отделки ролей, мастерства, блестящей внешней техники.

Гаррик явился также создателем искусства характерного грима, которого до него не существовало. Он был одним из инициаторов реформы костюма, боровшимся против господствовавшего на английской сцене условно-стилизованного сценического костюма французского происхождения с пышными придворными париками, тоннеле, панье, головными уборами с эгретками и т. д. Впервые он проявил себя как реформатор сценического костюма при постановке комедии Бен Джонсона «Эписин» (1752), сообщив в афишах, что эта пьеса будет представлена в костюмах, соответствующих эпохе ее написания. Вслед за «Эписин» он применил тот же принцип в постановке и других комедий Бен Джонсона.

Однако в разрешении проблемы костюма Гаррик остановился на полпути. У него не хватило решимости играть, например, пьесы Шекспира в костюмах, точно соответствующих эпохе, в них изображенной. Сам он, как актер, по-разному разрешал проблему костюма в различных пьесах Шекспира. Так, Гамлета он играл во французском черном сюртуке современного покроя с носовым платком за поясом, Ромео — в костюме аристократического юноши XVIII века в пудренном парике, Макбета — в расшитом золотом придворном костюме современного покроя, Ричарда III, напротив, в исторически правильном костюме, который дисгармонировал, однако, с современными костюмами других исполнителей той же пьесы. Наконец, в роли Лира Гаррик выступал в белом (седом!) парике, коротком бархатном камзоле, отделанном шелком и кружевами, в туфлях на высоких каблуках с пряжками по моде XVIII века, в горностае-

вой мантии, которая являлась на сцене королевской одеждой по преимуществу. Главное же, Гаррик — Лир выступал без усов и бороды, что особенно расходится с привычным образом престарелого короля, жившего в стародавнюю эпоху. Во всех приведенных нами неточностях костюма решающую роль сыграло влияние на Гаррика современных вкусов, которые были еще весьма далеки от осознания необходимости в театре исторически и этнографически точного костюма. Выше мы уже говорили о том, как Гаррик потерпел фиаско, когда попытался надеть в роли Отелло восточный костюм с тюрбаном. Историческая точность считалась в Англии допустимой только в применении к персонажам, взятым из отечественной, английской, истории (Ричард III, Генрих VIII).

Из всего сказанного видно, что Гаррик фактически заложил основу *искусства режиссуры* в новоевропейском понимании этого слова. Искусство режиссера складывается из работы над текстом пьесы, работы с актерским, исполнительским коллективом и работы над оформлением спектакля. Гаррик занимался всеми тремя областями режиссерской работы. В частности, забота об оформлении спектакля заставила его пригласить в свой театр «короля декораторов» Лотербурга, поднявшего оформление драматического спектакля на невиданную до того в XVIII веке высоту. Как подлинный режиссер, Гаррик заботился о техническом усовершенствовании сцены своего театра. После возвращения из большой гастрольной поездки по Европе он переоборудовал сцену театра Дрюри-Лейн по самоновейшему франко-итальянскому образцу. Одним из существенных технических новшеств было введение в 1765 году в театре Дрюри-Лейн рампового освещения, бросавшего свет в глубину сцены, вместо прежнего освещения авансцены люстрами, при котором лица актеров, находящихся в глубине сцены, оставались в тени. Театр Ковент-Гарден попытался перенять у театра Дрюри-Лейн это новшество, но вместо восковых свечей, которыми пользовался Гаррик, в Ковент-Гардене были сооружены масляные лампы, дававшие меньше света, чем восковые свечи. В результате, пишет современный английский журнал, в театре Ковент-Гарден «больше мрака, присущего театру Французской Комедии, чем веселости Дрюри-Лейна».

Без всякого преувеличения можно сказать, что не было ни одной области театральной работы, которой бы не занимался Гаррик, в которую он не вложил бы свою новаторскую инициативу. Даже после своего ухода в отставку Гаррик продолжал проявлять широкую активность, на этот раз в области театрально-общественной работы. Он организовал фонд помощи нуждающимся актерам и сам внес в этот фонд значительную

сумму. Кроме того, он ставил ежегодно в пользу этого фонда спектакль со своим участием.

Таким образом, Гаррик дал исключительно мощный толчок развитию театральной культуры эпохи Просвещения не только в английском, но и в общеевропейском масштабе. Его разнообразные достижения в области актерского и режиссерского искусства, в организации театрального дела, в искусстве оформления спектакля и в других областях театральной работы были широко освоены за пределами Англии и явились одной из существеннейших предпосылок просветительской реформы театра во всех европейских странах.





РАНЦУЗСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Основной отличительной чертой французской драматургии и театра XVIII века была их боевая идейная направленность и публицистически острый, агитационный тон. В театре с особой силой проявлялся воинствующий характер французского просветительства, воспитывавшего почти в течение всего столетия массы третьего сословия в антифеодальном духе и способствовавшего революционному свержению абсолютизма.

Развитие просветительства во Франции происходило не в мирных условиях, как это было в послереволюционной Англии, а в обстановке обострения классовых противоречий, в период консолидации всей массы третьего сословия для совместного революционного выступления против феодально-дворянского государства.

Французская буржуазия должна была выступить против того самого государства, которому она в прошлом не только добровольно подчинялась, но усилению которого она сама в XVII веке во многом способствовала. Приближая к себе буржуазные верхи, перестраивая их на аристократический лад, формируя из среды буржуазии «дворян мантии», абсолютизм тем самым ослаблял буржуазию как класс в целом. Французская буржуазия в течение всего XVII века оставалась классом, лишенным всяких политических прав, в массе своей сохранившим бесправное состояние средневекового податного сословия.

Развитие производительных сил неминуемо столкнуло буржуазию с той самой системой протекционистской поддержки, которая, способствуя развитию национальной торговли и про-

мышленности, на первых порах становилась искусственным тормозом, бюрократической преградой для свободного развития капитализма. Но, чем энергичнее становился протест буржуазии против ограничительной политики абсолютной монархии, тем жестче и враждебнее по отношению к буржуазии становилась эта политика, так как дворянский абсолютизм все острее начинал ощущать растущую самостоятельность, классовое самоопределение своего бывшего союзника. Антагонизм между дворянством и буржуазией возрастал с удвоенной силой: чем успешнее развивалась буржуазия, тем непримиримее была политика абсолютизма, прибегавшего к мерам чисто феодального порядка, а чем реакционнее были действия государства, тем дальше отходила буржуазия от дворянства и смыкалась со всей массой третьего сословия, полного ненависти к абсолютизму.

Этот союз выдвигал буржуазия в авангард общенародного движения, таящего в себе огромный революционный потенциал — вековое стремление многомиллионной массы крестьянства освободиться от феодальной кабалы. Поэтому выступление французской буржуазии оказалось наиболее зрелым и решительным — противоречия с господствующим классом были доведены до открытой классовой борьбы, а участие в этой борьбе народных масс придало ей плебейскую окраску. Несмотря на стремление крупной буржуазии, близкой к дворянству, свести классовые противоречия на манер английского образца к социальному компромиссу, сделать этого не удалось. Буржуазия, объединенная со всей массой народа ненавистью к дворянскому абсолютизму, свершила великую революцию 1789 года, с которой окончилась эпоха феодализма и открылся путь для свободного развития капиталистической формации.

Способствуя своей деятельностью победе капитализма, сами идеологи третьего сословия — просветители — полагали, что они выступают во имя всего страждущего человечества, во имя самой идеи справедливости и борются за рождение разумного, «естественного» общества, основанного на равенстве и свободе. Эти представления складывались у идеологов периода революционной подготовки потому, что они действительно выступали от имени всей массы народа, готового сбросить с себя бремя феодализма. Поэтому в своей борьбе с произволом дворянской власти и мракобесием католицизма просветители были воистину народными и революционными. Но когда они переходили из области отрицания старого общества в область построения положительной программы, на основе которой должно было быть создано новое, «идеальное» общество, то они оставались в пределах классового буржуазного мировоззрения.

«Мы знаем теперь,— говорит Энгельс,— что это царство разума было не чем иным, как идеализованным царством буржуазии, что вечная справедливость нашла свое осуществление в буржуазной юстиции, что равенство свелось к буржуазному равенству перед законом, а одним из самых существенных прав человека провозглашена была — буржуазная собственность»¹

Провозгласив главнейшей своей задачей воспитание общественного человека, очищение сознания масс от феодальных представлений и церковных предрассудков, просветители считали, что театр более других искусств способен справиться с этой задачей. Поэтому драматургия для просветителей была тем родом искусства, в котором они видели самое эффективное оружие идейного воздействия, самую жизненно выразительную, яркую форму изложения своих идей и самое сильное, доходчивое средство пропаганды этих идей в широких демократических массах. Театральные подмостки века, предшествующего революции, были ареной ожесточенной идейной борьбы.

Реакционная дворянская идеология и аристократические вкусы порождали эпигонскую, антигуманистическую по своим установкам трагедию и проникнутую духом гедонизма комедию. Новые же начинания в области драматургии формировались в соответствии с идеологическими взглядами различных социальных прослоек, участвовавших в общем процессе, отражали исторические этапы в развитии буржуазного самосознания от просвещенного абсолютизма до открыто революционной идеологии.

Дворянско-реакционная драматургия своими представителями имела многочисленных эпигонов классицизма, наиболее типичным из которых был Кребильон. Чертами дворянского гедонизма были отмечены комедии Реньяра и Данкура. Буржуазное просветительство на первом этапе своего развития нашло выражение в драматургии Вольтера, продолжавшего лучшие гражданские традиции классицизма. К этой же поре относятся деятельность Мариво, отразившего устремления либерально-дворянского толка и реформировавшего на новый лад аристократическую комедию. В том же направлении поисков компромисса между дворянством и буржуазией действовали создатели жанра «серьезной комедии» — Детуш и Лашоссе, искавшие своеобразного синтеза между классицистской комедией и английской сентиментальной драмой.

Наиболее критически настроенным драматургом этого периода является Лесаж, автор «Тюркаре», писатель, беспощадно

¹ Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, Госполитиздат, 1950, стр. 17.

разоблачавший дворянство и одновременно показывавший паразитическую сущность буржуазных верхов. Народность, демократизм Лесажа проявится в том, что он разорвет с официальным театром — театром Французской Комедии — и большую часть своей жизни отдаст на служение преследуемым правительством престопадарным ярмарочным театрам.

Второй период Просвещения, начавшийся с 50-х годов XVIII века, связан с широким развитием материализма и выходом Энциклопедии. В области драматургии этот период ознаменован теоретическими сочинениями Дидро, явившимися глубоким обоснованием нового типа драмы и в то же время своеобразным политическим манифестом третьего сословия. Непосредственная драматургическая практика проявилась в это время в драмах Дидро, его последователя Седена и последователя Ж.-Ж. Руссо — Мерсье.

Эволюция драматургии — заострение ее социальных мотивов, усиление демократизма и реалистических тенденций — отражала общий процесс развития просветительства, идущего от компромиссных и умеренных решений к открыто революционным выводам и охватывающего все более широкие слои третьего сословия.

Наивысший подъем революционных устремлений народа получает в сфере театра свое наиболее яркое выражение в двух комедиях Бомарше — «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро». На предреволюционный период падает и развитие жанра героической трагедии, подготавливающей уже стиль революционного классицизма.

Такова общая картина состояния и развития французской драматургии XVIII века, определенным образом отражающая расстановку классовых сил, их движение и борьбу.

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В конце XVII и в начале XVIII века французский абсолютизм в полной мере обнажил свою реакционную сущность. Временное равновесие классовых сил дворянства и буржуазии было нарушено. На усиливающуюся оппозицию со стороны третьего сословия абсолютизм ответил открытыми политическими репрессиями. Буржуазии было нанесено два чувствительных удара: в 1685 году был отменен Нантский эдикт, что заставило гугенотов, в массе своей занимавшихся торговлей и промышленностью, бежать за границу; одновременно началось самое свирепое гонение на янсенистов, представлявших буржуазное крыло католической церкви. Людовик XIV окружил себя иезуитами, находив-

шимися под покровительством мадам де Ментенон. Оставшихся в стране гугенотов насильственно обращали в католицизм, янсенистов целыми толпами гнали в тюрьмы.

Неудачная война за «Испанское наследство» окончательно подорвала авторитет государственной власти и вконец истощила финансы королевства.

При таких обстоятельствах умер в 1715 году Людовик XIV. Смерть «короля-солнца» у большинства французов вызвала вздох облегчения. Наследнику престола Людовику XV было всего пять лет, и бразды правления взял опекун малолетнего короля — герцог Филипп Орлеанский.

Чтобы как-нибудь улучшить финансовые дела и покрыть государственные долги, правительство регента пустилось в сомнительные операции: по предложению некоего Джона Лоу было выпущено огромное количество ничем не обеспеченных акций. Эти акции должны были окупиться теми сокровищами, которые предстояло добыть во французских колониях. Феодалное государство, оказавшись в критическом положении, пыталось поправить свои дела чисто буржуазным способом. Акции были распроданы моментально: никто не мог устоять перед новым способом зарабатывать деньги, ничего не делая. Но афера скоро раскрылась — в государственной казне не было и десятой доли той суммы, на которую было распродано акций. В результате мошенничества Лоу займодержатели не получили обратно двух миллиардов франков. Зато были покрыты частично государственные обязательства, а герцог Орлеанский успел полностью уплатить свои личные долги.

Легко представить неприязнь, с которой буржуазия отнеслась к своему новому правительству. Ненависть эта увеличивалась еще и в связи с дальнейшим усилением общественной реакции. Кардинал Флэри, в качестве первого министра сменивший регента, начал жесточайшую борьбу со всяким проявлением свободомыслия и способствовал усилению партии иезуитов.

В такой атмосфере развивался французский театр первой половины XVIII века.

Первые десятилетия не принесли с собой в области драматического искусства ничего значительного: театры жили главным образом старым репертуаром. То, что писали многочисленные современные драматурги (Лафосс, Ламотт, Прадон, Кампистрон, Лагранж-Шансель), было добросовестным, но чрезвычайно бледным повторением всем известных образцов. Эпигонам классицизма казалось, что им не нужно изучать ни общественную жизнь, ни человеческую душу. Достаточно позаимствовать у кого-нибудь из античных писателей сюжет,

усвоить секреты композиции. обучиться искусству звонких рифм — и возвышенная драма, достойная творений Корнеля и Расина, родится сама собою.

Среди бесчисленного множества подобных мертворожденных творений безусловно выделялись трагедии Проспера-Жюлио де Кребильона (1674—1762). При всей условности своих сюжетов они были по-своему современны.

В последние годы царствования Людовика XIV дворцовая жизнь потеряла свой былой блеск — балы бывали редко, спектакли почти совсем прекратились. Король, вволю навеселившийся на своем веку, к старости впал в религиозное ханжество. Аристократы, подражая и угождая монарху, с великой досадой разыгрывали роли правоверных католиков. Но этот благочестивый маскарад скоро кончился: наступило беспутное время Регентства. Филипп Орлеанский своей разгульной жизнью подал пример дворянскому обществу, и общество с увлечением последовало этому примеру. Историки говорят, что никогда еще во Франции не было такой вольности нравов, такого увлечения азартными карточными играми, таких непомерных трат и громких скандалов, как при регенте. Страсти, искусственно сдерживаемые во время богомольного притворства, вырвались на волю с небывалой силой. Чувственные наслаждения стали всеобщим кумиром.

Кребильон, вступивший в драматургию в последние годы царствования Людовика XIV, занял во времена Регентства первенствующее положение на сцене французского театра. В трагедиях Кребильона, произведениях подражательных, эпигонских, полностью отсутствовали главные традиции классицистского театра XVIII века — гражданская тематика и высокие этические идеи.

Обострение социальных противоречий предопределило расщепление классицизма на два направления — дворянско-эпигонское и просветительское. При наличии общих стилевых черт эти направления были враждебны друг другу. Творчество Кребильона, лишенное гуманистических основ, свойственных лучшим произведениям классицистов XVII века, было отмечено ярко выраженным индивидуализмом, культом грубой чувственности, пристрастием к мрачным, роковым сюжетам. У Кребильона классицизм терял не только свои традиционные идеи и тематику, но и строгую, рационально-осмысленную форму. Происходило как бы смыкание классицистской стилистики с эстетическими нормами галантной литературы, в результате чего в трагедиях Кребильона парадоксальным образом сюжеты, заимствованные у Сенеки, получали обработку в духе вновь входивших в моду прециозных романов.

Кребильон правильно угадал дух времени. В театр ходили не для того, чтобы познать новое или получить высокие моральные и эстетические радости. Здесь искали чувственных наслаждений, хотели опьянить сознание, возбудить до пределов нервы.

Кребильон отлично удовлетворял этим требованиям светского общества. Он понимал, что сейчас нужны такие представления, где бушевали бы самые жестокие страсти, где творились бы самые невероятные преступления, где нарушались бы всякие естественные человеческие отношения.

Сохранилась фраза Кребильона, сказавшего о самом себе: «У меня не было выбора: Корнель взял себе небо, Расин — землю; оставался только ад, и я бросился в него очертя голову». Ведь недаром он гордился количеством обмороков, которые случались на представлениях его трагедий.

В этих «трагедиях ужасов» кровь лилась широким потоком: в «Идомее» (1705) отец и сын соперничают в любви к одной и той же женщине, и один убивает другого; в «Атрее и Тиесте» (1707) герой, желая наказать своего брата Тиеста, угощает его на пиру мясом его собственного сына; в «Семирамиде» (1717) героиня влюблена в своего сына и убивает мужа.

Самыми любимыми сюжетами Кребильона были истории кровосмесительства. Противоестественная любовь — вот что являлось острой приманкой и в некоторых случаях вполне жизненной темой для высокопоставленных зрителей. Лучшая трагедия Кребильона «Радамист и Зенобия» (1711) посвящена именно этой теме.

Драматург отыскал сюжет своей трагедии не в греческих или римских мифах, а в современном светском галантном романе, где скандальная семейная хроника древних времен служила своеобразной параллелью к тем придворным и светским скандалам, которые чуть ли не ежедневно случались в Париже.

Предысторией событий трагедии служила вражда двух братьев-царей, Фарасмана иберийского и Митридата армянского. Их дети — Радамист и Зенобия — были влюблены друг в друга, но Митридат, разгневанный на Фарасмана, не хотел отдавать свою дочь за его сына. Тогда Радамист не находит ничего лучшего, как убить отца своей возлюбленной и затем завладеть ею. За убийцей устремлялась погоня; видя неизбежность гибели, пламенно любящий Радамист закалывал свою супругу, а сам бросался в реку. После этих кроваво-романтических событий проходило немало лет.

Действие трагедии начиналось с того, что царь Фарасман и его младший сын Арзам соперничают в своей страсти к принцессе Исмене, не подозревая при этом, что Исмена — это жена

Радамиста Зенобия, излечившаяся от своих ран и скрывавшаяся под другим именем. Ко двору иберийского царя приезжает римский посол — это сам Радамист, который чудом оказался жив. Его не могут узнать ни отец, ни брат. Не открывается родственникам и сам Радамист — драматург прибегает к узнанию для вящего эффекта. Радамист называет себя только Зенобии; он поражен, что убитая им супруга жива. Происходит трогательная сцена встречи любящего мужа-убийцы и его жертвы, которая восприняла смертельный удар кинжалом ни много ни мало как доказательство пламенной любви. Зенобия заливается слезами счастья, а Радамист, бросившись перед ней на колени, молит на радостях пронзить его кинжалом — ведь он убил ее отца и покушался на ее жизнь. Но Зенобия, отстранив кинжал, восклицает:

А угрызения, которым предан ты,
Не от жестокости, они — от доброты.

Любящие супруги совершают побег. Но царь Фарасман гонится за римским послом, укравшим его возлюбленную Исмену, и, настигнув, убивает его. Тут-то и происходит эффект узнавания — перед смертью Радамист открывается отцу. Сыновье сердце проникнуто радостью. Откуда же это счастливое чувство в предсмертный миг?

Но счастлив я стократ, что вы повергли сына
И что не я убил отца и властелина.

Поистине отвратительна эта помесь злодейства и чувствительности! Отец проливает слезы над убитым им сыном, а тот, примирясь со своим убийцей и получив прощение у своей возможной жертвы, умирая, говорит:

Я ваши слезы зрю: вы тронуты, отец.

А «растроганный» отец, не стерев еще слез по убитому старшему сыну, говорит младшему, чтобы он скорее забирал Зенобию и уезжал с нею в Армению.

От вспышки ревности я вновь в крови погрязну;
Не подвергай отца жестокому соблазну¹.

Трагедия Кребильона имела огромный успех, поэт достигал своей цели — зал был «потрясен». Главный секрет успеха был в том, что самые лютые страсти и кровавые злодейства изображались без всяких грубостей, с той внешней благопристойностью, с какой преступление могло быть совершено только в высшем свете, и потому даже не казаться преступлением, а

¹ Перевод М. Талова.

чем-то свойственным «изысканным натурам», пресыщенным банальными добродетелями. Была бы подыскана благородная мотивировка — и любое злодеяние может быть истолковано даже в героическом плане. Так и делалось в трагедии Кребиллона.

Все преступления, совершающиеся в «Радамисте и Зенобии», имеют внешне вполне благопристойную форму — каждое злодеяние сопровождается извинительной мотивировкой. Внешняя «порядочность» оказывается сохраненной во всех без исключения случаях.

Муж убивает жену, но делает это для того, чтобы спасти ее от убийц. Отец и сын помогают любви одной и той же женщины, но они не знают, что она их невестка. Жена любит брата своего мужа, но она думает, что муж ее умер и она свободна. Отец убивает сына, но он не подозревает, кто его жертва. И, наконец, отец предупреждает своего второго сына, что может отнять у него любимую женщину и убить его самого. И в каких вежливых выражениях это делается!

Сам Кребиллон в таких словах характеризовал своеобразие воздействия, производимого его трагедиями на зрителя: «Трагедия должна провести через ощущение ужасного к состраданию, но таким образом, чтобы не был нанесен удар ни изяществу, ни благопристойности. Она должна разжалобить его ужасом, но в действии и в облике, не поражающем деликатности и приличия».

Аристотелевская формула античной трагедии — через страх и сострадание к моральному очищению — подменялась установкой на то, чтобы потрясти зрителей созерцанием зла, разнуданных страстей, порочных наклонностей, коварства и убийств. Внутреннее моральное очищение от пороков было подменено внешним облагораживанием самого порока и вольным или невольным примирением с ним. С полной откровенностью Кребиллон писал: «Я ничего не упустил, чтобы смягчить сюжет и приспособить его к нашим нравам». И поэт так приспособлял свои чудовищные сюжеты и своих отвратительных героев к современному светскому обществу, что зрителю-аристократу совсем нетрудно было в древних сюжетах угадывать отголоски скандальных хроник двора и салонов, а в стилизованных персонажах узнавать если не самого себя, то своего соседа по креслу.

Целиком поглощенный построением «потрясающих сюжетов», Кребиллон сосредоточил весь эффект своих трагедий на необычайности событий. Поэт изоцрял свою фантазию, придумывая самые замысловатые ситуации со всевозможными инконгнито и переодеваниями. Характеры же его героев оставались мало разработанными и схематичными, созданными по принципу резкого контраста между положительными и отрицательными

персонажами. Пышная риторика Кребильона обычно толкала актеров на путь подчеркнуто декламационной манеры исполнения.

Кребильон писал свои трагедии в то время, когда двор увлекался оперой, отличавшейся пышной живописностью постановки. И Кребильон переносил оперные приемы в драматический театр. Это сказывалось и в декоративном оформлении спектаклей, и в общей манере их постановки.

После ряда удач Кребильон все же узнал и горечь поражений. Его трагедии «Ксеркс» (1714) и «Семирамида» (1717) жестоко провалились, и драматург решил бросить театр. Только через девять лет он снова появился в театре Французской Комедии. Маркиза Помпадур, фаворитка Людовика XV, приблизила к себе стареющего поэта, чтобы противопоставить его Вольтеру, владевшему к тому времени сценой. Кребильон был осыпан милостями, избран академиком (1731), назначен цензором (1735). В 1748 году он вступил в единоборство с Вольтером, написав трагедию «Катилина», а затем в 1754 году — «Триумвират», но пьесы эти имели средний успех. Состязаться с Вольтером Кребильону, конечно, было не под силу.

* * *

Если трагедия эпигонов классицизма при всей своей отдаленности от современности косвенным образом отражала циничную мораль и распущенные нравы дворянского общества, то классицистская, эпигонская комедия давала уже прямое отражение этих нравов и характеров, не ставя при этом перед собой разоблачительных целей. Комедия изображала великосветских бездельников и авантюристов, развратников и развратниц, мотов и картежников. Этот пошлый, неприглядный мир выставлялся на сценические подмостки с целью позабавить светских людей теми же проделками, сплетнями и остротами, которыми они забавлялись в своем каждодневном быту. Великие мольеровские традиции были преданы полному забвению: культивируя лишь форму комедий Мольера, драматурги-эпигоны полностью игнорировали их идейную установку.

Комедийный жанр во французском театре после смерти Мольера вступил в полосу длительного кризиса. Комедиографы постоянно комбинировали мольеровские сюжеты, передевали и переименовывали мольеровских героев, обновляя старые ситуации и придумывали новые остроты. Таким незамысловатым способом они создавали свои «оригинальные» комедии.

Однако среди последователей Мольера заметно выделяются Реньяр, Данкур и Дюфрени. В их комедиях отчетливо видны

черты современности. Комедии Реньяра «Игрок» и «Единственный наследник», хотя и не могли подняться до разоблачительной силы мольеровской сатиры, были все же достаточно правдивым и язвительным изображением дворянско-буржуазных нравов. Немало острых зарисовок было и в комедиях Данкура и Дюфрени.

Жан-Франсуа Реньяр (1656—1709) был богатым светским человеком, писавшим, по его же признанию, для собственного удовольствия. Влюбленный в Италию с ее карнавалами, театрами и музыкой, Реньяр после очередного путешествия, вернувшись в Париж, стал писать со своим приятелем Дюфрени веселые фарсы для актеров театра Итальянской Комедии. В этих пьесах, написанных на смешанном французско-итальянском жаргоне, действие было заполнено пением, танцами, комическими импровизациями и любовными тирадами. Успех в театре Итальянской Комедии придал Реньяру уверенность, и он в 1694 году написал уже для театра Французской Комедии комедию «Серенада», в которой сюжет мольеровского «Скупого» был обработан в духе итальянских импровизированных комедий. За ней последовал «Бал» (1696), написанный по мотивам мольеровского «Господина де Пурсоньяка».

До сих пор Реньяр ничем не выделялся из среды эпигонствующих комедиографов, и только появление «Игрока» (1696) сделало его в глазах современников «достоинейшим преемником» Мольера.

«Игрок» приобрел популярность, ибо тема и мораль комедии были вполне современными. В Париже свирепствовала страсть к карточной игре. Во дворце и в великосветских салонах ночами просиживали за зеленым сукном.

Вслед за аристократами к карточным столам потянулись и буржуа, в особенности юное поколение, прельщенное блеском великосветской жизни и надеявшееся при помощи игры приобрести состояние. Моралисты строго осуждали пагубную страсть к картам, но Реньяр был не из их числа. Для него игра была увлекательной забавой, какой она и представлена в комедии. Отчаяние проигрыша и радость выигрыша Реньяр изображает в одинаковой мере комедийно. Неблаговидные поступки героя не вызывают со стороны автора прямого осуждения.

Проигравшись, Валер закладывает у ростовщицы портрет своей возлюбленной. Ему в этом помогает слуга Гектор, столь же циничный, как и его хозяин. Но сходство натур барина и слуги не приводит Реньяра ни к выводу о том, что мораль барина стоит морали его слуги-проходимца, ни к тому выводу, к которому в свое время придет Бомарше, отдавая слуге моральное преимущество перед баринком.

Реньяр не делал ни того, ни другого, потому что вообще не видел нравственного уродства своих героев. Для него это были любители авантюр, искатели приключений и легкой наживы, часто, правда, готовые на все, даже на сделку со своей совестью, лишь бы подольше сохранить веселое, беспечное существование.

Для светского общества игрок становится фигурой, освещенной героическим светом: рыцарь зеленого поля, садясь за карточный стол, вступал в поединок с судьбой; он рисковал состоянием, честью, а иногда и жизнью. Но если ночь приносила выигрыш, то одним ударом у «судьбы» оказывались вырванными богатство, слава, почет. Разорившемуся дворянину этот путь обогащения казался самым приманчивым и благородным.

Валер с пафосом говорит о карточной игре:

Ах, уверен, Гектор, я,
Что в целом мире нет чудесней положенья,
Чем жребий игрока: забавы, развлечения,
Подарки, Опера, Комедия, пиры —
Вот неизменные попутчики игры.
Повсюду с игроком беспечность и веселье,
Великолепие, довольство и безделье;
Его карман — ларец, удача вечно с ним,
В руках счастливых грош вдруг станет золотым...

Но в очередной вечер Валер проигрывается и ищет утешения в любви, следуя пошлой поговорке: не везет в карты, везет в любви.

Об этом герой цинично говорит:

Судьба изменчива: пуст кошелек, и вновь
Берет свои права забытая любовь.

Но возлюбленная Анжелика на этот раз отрекается от любви. Мотив отречения так же пошл, как и сама любовь: девушка решает отдать свою руку дядюшке Валера Доранту, человеку более состоятельному и надежному. Но Валер, этот типичный хлыщ, не приходит в отчаяние, и пьеса заканчивается словами, сказанными им под занавес:

А там придет пора,
И проигрыш в любви мне возместит игра¹.

Неудачи в игре компенсируются удачами в любви, а любовные неудачи излечиваются радостью выигрыша. Вот и вся «философия» Валера.

Но если в комедии отсутствовала морально-обличительная идея, то изображение и описание нравов общества было сдела-

¹ Перевод М. Замаховской.

но столь красноречиво, что факты говорили сами за себя. Ярким примером этому может служить речь Валера о картежной игре:

Игра связует всех: летят бок о бок вниз
Тихоня буржуа, неистовый маркиз.
Жена банкира там в блистающей гордыне
Пересекает путь убогой герцогине.
С лакеем у стола садится, не чинясь,
Пэр Франции, иль граф, иль родовитый князь¹.

Говоря о смешанном составе партнеров-игроков, Реньяр, по существу, характеризует все верхние слои современного общества. Здесь главенствуют деньги, в результате чего дворянство, теряя свое бывшее величие, оказывается в униженном положении перед разбогатевшими лакеями.

Известную долю сатиры содержит в себе и вторая популярная комедия Реньяра — «Единственный наследник» (1708). При создании этой комедии драматург пользовался сюжетами двух мольеровских пьес — «Мнимого больного» и «Скупого», но свойственный Реньяру моральный индифферентизм не позволил ему даже приблизиться к уровню мольеровского обличения.

В «Единственном наследнике» богат Жеронт болен, но болезнь у него не мнимая, как у мольеровского Аргана, а действительная, поэтому издевательства над ним в комедии носят совсем иной характер, чем у Мольера. Жеронта хотят не излечить от его глупых предрассудков, как Аргана, а поскорее вогнать в гроб. Жеронт скуп и сладострастен; он тоже, как и мольеровский Гарпагон, собирается жениться на невесте своего наследника, но, в отличие от Гарпагона, он воплощает собой не злую силу денег, не растлевающее воздействие корыстолюбия, а является всего лишь объектом для всеобщих шуток, розыгрышей и надувательств.

Центральный персонаж комедии «Единственный наследник» — это племянник Жеронта Эраст, отъявленный лицемер и стяжатель; но у него не хватает той мошеннической сметки, которая необходима для присвоения чужих богатств. Таким профессионалом-авантюристом является Криспин, бывший слуга Эраста — действительный «герой» комедии. Всякими мошенничествами, переодеванием, притворством, лестью, наглостью Криспину в конце концов удается выманить у полоумного старика завещание для Эраста и изрядный куш для себя и для своей подружки, служанки Лизетты, у которой хотя и прорываются порой правдивые слова, но по существу она того же поля ягодка.

¹ Перевод М. Замаховской.



Сцена из комедии Реньяра «Единственный наследник»

Таким образом, если у Мольера юные герои и слуги противостояли старикам, боролись и разоблачали носителей злых, корыстных страстей, то в комедиях Реньяра все персонажи — старые и молодые, господа и слуги — одержимы одной и той же страстью к наживе. Превосходство сохраняется не за тем, кто честнее и благороднее, а за тем, кто проворнее действует в этой всеобщей свалке и проявит больше «доблести» в стяжании капиталов.

Рисуя нравы своего времени, Реньяр показал все усиливающуюся в современном обществе борьбу за существование, алчную жажду наживы, показал, как выходцы из деклассированных слоев обогащаются авантюрными способами и пробиваются к верхам общества.

Эти герои дня уже не хотели оставаться в услужении у своих хозяев-аристократов и мечтали сами занять в жизни хозяйское место. Так, слуга из комедии «Серенада» говорит о дворянах: «Они не платят нам жалованье, ругаются, иногда бьют нас; мы же умнее их и помогаем им жить. Нам приходится изобретать для них тысячу плутней, в которых они принимают участие, и все же мы — слуги, а они — господа. Это несправедливо! Я рассчитываю в будущем трудиться для самого себя и добиться того, чтоб самому стать господином».

Комедии Реньяра отличались превосходным сюжетным построением. Драматурга не столько увлекло создание характеров, сколько динамичное, остроумное изображение событий. Так, в комедии «Рассеянный» (1697) самый тип рассеянного человека был мало интересен, но зловключения, которые происходили из-за чрезмерной рассеянности Леандра, были очень забавны. Столь же поверхностным и анекдотичным был и герой комедии «Демокрит» (1700). Здесь древнегреческий философ Демокрит превращался в эксцентричного чудака, влюбленного в девушку Хризиду; девушка эта оказывалась царского рода и выходила замуж за армянского царя. Параллельно с основными событиями комедии развивалась вторая сюжетная линия, имеющая уже откровенно фарсовый характер. Это — любовные зловключения ученика Демокрита, философа Стребила. Среди действующих лиц комедии необходимо отметить крестьянина Талера, приемного отца Хризиды, обрисованного яркими бытовыми красками.

Большой изобретательности сюжетного построения Реньяр достиг в своем маленьком шедевре «Любовные безумства» (1704), написанном в духе галантной итальянской комедии, а также в комедии «Менехмы» (1705), написанной по мотивам Плавта с добавлением от себя множества новых недоразумений, переодеваний и путаниц.



Флоран Данкур

Высокой техникой комедийной драматургии владел и Флоран Картон, по прозванию Данкур (1661—1725), который, показывая в своих произведениях, как и Реньяр, нравы высших слоев общества, еще в меньшей степени, чем последний, был способен их обличать. На примере Данкура особенно заметно измельчание жанра классицистской комедии и одновременно падение вкусов дворянского общества.

Один из биографов Данкура всерьез уподоблял этого писателя Мольеру — ведь он так же, как и Мольер, был актером и директором театра; он руководил труппой Французской Комедии; так же, как Мольер, он пользовался благосклонностью Людовика XIV. Различие биограф видел лишь в последних годах жизни: не в пример Мольеру, Данкур к старости впал в

благочестие и отрекся от сцены. Воистину жалкими стали времена, когда Данкура уподобляли великому Мольеру!

Данкур был типичным практиком театрального дела; он знал многие тайны своего ремесла. Поэтому комедии Данкура отличались ловкостью построения, были наполнены всевозможными сценическими эффектами, легко смотрелись, но так же легко и забывались. Данкур был мастером на все руки. Он извлекал сюжеты из общественных скандалов и модных увлечений, инсценировал романы, делал зарисовки городских и деревенских сцен. Характеристики в его комедиях бывали порой яркими, но в них не было заключено ни умения обобщать факты, ни желания оценивать их. По своему жанровому признаку эти пьесы-обозрения намечали вехи к развитию комедии нравов. Но, чтобы создать этот жанр, недостаточно было поверхностных наблюдений и легкомысленных острот; тут необходимо было проникновение в сущность событий и верное их осмысление. Этого, конечно, в пьесах Данкура не было.

Но за внешней незамысловатостью комедий Данкура скрывалась отчетливая концепция морального нигилизма и светского либертинажа.

Достаточно для этого привести содержание лучшей комедии Данкура «Модный кавалер» (1687). Ее центральный герой — распутный дворянин, своего рода мольеровский Дорант, дошедший до крайних пределов цинизма. Он ведет сразу три любовные интриги — с баронессой, с богатой мещанкой и ее юной племянницей. Его цель — раздобыть у первых двух деньги, чтобы увести третью, молодую. Пойманный в своей бесчестной игре, он сохраняет полное достоинство и не только находит утешение у баронессы, но и нагло выражает свое сожаление, что ему не удалось заполучить деньги. Противопоставление распутному дворянину добродетельных персонажей комедии не меняло дела, так как эти добродетельные персонажи были обрисованы очень бледно и наводили скуку своей прописной моралью. Над всем царил главный герой. Давая яркое реалистическое изображение своего героя, Данкур не воспринимал его как фигуру отрицательную: для него он являлся воплощением энергии, остроумия и обаятельности.

Таким же моральным нигилизмом отмечены комедии Данкура, в которых дается общая зарисовка современных нравов, а не судьба отдельного героя. Назовем как пример комедию «Кокетки летом» (1693), показывающую великосветскую среду, и комедию «Знатные мещанки» (1700), дающую изображение нравов буржуазных верхов.

В первой из них показан парижский салон. Знатные дамы скучают, их кавалеры отбыли на войну. Уже месяц, как уехал

Клитандр, возлюбленный Анжелики. И хотя она принимает подношения и выслушивает комплименты своего нового поклонника, откупщика Патена, но сердце ее принадлежит Клитандру. Приходит подруга Анжелики. У нее тоже дурное настроение, она уже две недели тоскует по своему возлюбленному, который уехал на войну. Из разговора подруг выясняется, что это тот же Клитандр. Является третья дама — престарелая матрона, она только вчера, экипировав и снабдив деньгами, отправила на войну своего милого, и это все тот же Клитандр. Дамы негодуют на измены общего любовника; в это время в салон входит он сам. Происходит легкая перебранка, потом примирение, и вся компания отправляется ужинать за счет откупщика. Эта гривуазная история с дезертиром-«альфонсом» и его тремя любовницами рассказывается без тени сатиры, без всякого морального и общественного обличения. Таковы «милые шутки» света; по мысли Данкура, они должны вызвать только добродушную улыбку.

В комедии «Знатные мешанки» престарелая тетушка отбивает у своей племянницы жениха-графа. Граф, сообразив, что тетушка богаче, готов на ней жениться, забыв прежнюю любовь. С циничной откровенностью он объясняет своей невесте, что женится на тетушке из-за ее богатства, чтобы потом разделить его со своей возлюбленной. Возлюбленная отвечает своему жениху тем же — она готова выйти замуж за богатого старика, который делал предложение тетушке, но получил отказ из-за своего незнатного рода. Старик, как и тетушка, буржуа. Эта коллизия распутывается очередным мошенничеством. Старик подготавливает два брачных контракта, вписывая в один свое имя и имя тетушки, а во второй имя графа и племянницы. Тетушку хитростью заставляют подписать контракт и тем самым стать женой старика. Она в ярости, недоволен и граф, но оба быстро утешаются. Старик делает графа своим наследником и, купив у него родовое имение, вместе с последним приобретает графский титул. Искомое обретено: граф разбогател, а тетушка стала графиней. Пьеса заканчивалась веселым дивертисментом. Все завершалось вполне благопристойно: автор не видит ничего порочного в своих героях.

Подобная же тенденция была свойственна и третьему драматургу данного направления — Дюфрени (1654—1724), писавшему сперва в сотрудничестве с Реньяром, а затем выпустившему самостоятельно ряд комедий — «Дух противоречия» (1700), «Деревенская кокетка» (1715) и др. Действие в этих комедиях развивалось легко, диалоги были остроумны, тема современна, но нравы и характеры обрисовывались поверхностно и без всякой попытки общественной сатиры.



Ален-Рене Лесаж
Гравюра Бойльи

Высокая комедия, созданная Мольером, перерождалась в комедию развлекательную, внешне облагороженную, как и трагедия, и сходную с ней по своей аморальности. Разными были сюжеты и образы, мораль же была едина.

И все же, несмотря на общую гедонистическую установку и моральный нигилизм драматургии Реньяра, Данкура, Дюффрени, их комедии обладали тем достоинством, что объективно отражали распад дворянского общества и тем самым демонстрировали реальную картину тех нравов, которые могли породить в сознании людей третьего сословия чувства презрения и гнева. Но для того, чтобы обрести обличительную направленность, комедия должна была вырваться из аристократического плена и, получив определенную идеологическую устремленность, стать боевым оружием третьего сословия в его борьбе с паразитическим обществом.

Высот мольеровского театра французская комедия XVIII века достигала дважды — в «Тюркаре» Лесажа и в «Женитьбе Фигаро» Бомарше.

У прославленного автора «Хромого беса» и «Жиль Блаза» Алена-Рене Лесажа (1668—1747) комедия вернулась к тем своим демократическим истокам, из которых она родилась; народный дух мольеровской драматургии в его творчестве как бы высвободился от позднейших придворных напластований и утвердился в своих реалистических основах.

В истории французской литературы Лесаж был одним из первых крупных писателей, живших только своим литературным трудом; всю свою жизнь Лесаж работал не покладая рук.

Начал он с переводов многотомных испанских романов и выпустил сборник переводных пьес под общим названием «Испанский театр» (1700). Литература, существовавшая за Пиринеями, третировалась во Франции теоретиками классицизма как явление дурного вкуса. Буало с презрением обзывал Лопе де Вега «удалым рифмачом», а Академия в свое время строго порицала Корнеля за его увлечение испанской драмой. Лесаж начал глубоко изучать испанскую литературу, и это очень благотворно сказалось на его собственном творчестве.

Первая комедия Лесажа «Криспин, соперник своего господина» (1707) носила на себе явный отпечаток испанского плутовского романа, хотя техника ее построения была чисто мольеровской.

Сюжет этой одноактной комедии не вполне традиционен. Слуга, обязанный по традиции помогать своему господину завоевывать любимую девушку, в данном случае, назвавшись другим именем, сам выступает претендентом на ее руку. Криспин действует во имя собственной выгоды.

Буржуазия выходила на арену истории. Она прославляла свои добродетели и умалчивала о своих пороках, она уверяла всех, что капиталы наживаются трудолюбием в делах и умеренностью в тратах. Но у Лесажа был острый, скептический ум интеллигента-разночинца; он отлично видел, как добываются богатства.

Плут становился героем дня, и Лесаж изображал его, сохраняя за ним некоторое обаяние. Все же не легко было пробиваться в люди: без лихости и смекалки разбогатеть безродному человеку невозможно. Когда проделка Криспина выяснялась, отец невесты, Оронт, снисходительно говорил ему: «У вас есть ум, однако нужно находить ему лучшее применение». И тут же, все простив Криспину, обещает женить его на дочери своего знакомого откупщика. Символический финал: мошенник станет зятем откупщика; грабя народ, он найдет «лучшее применение своему уму».

Свой главный жизненный «подвиг» плут совершит в следующей комедии Лесажа — «Тюркаре» (1709). Там он под именем Фронтена благополучно уворует капитал и скажет под занавес фразу победителя: «Царство Тюркаре прикончено, и начинается наше».

Фронтен заботился лишь о личной выгоде, и Лесаж в этом ловком герое предчувствовал силу еще более страшную, чем откупщик Тюркаре. Фронтен поступает к Тюркаре со специальной целью обворовать богача. На это дело подталкивают его Кавалер и Баронесса. Тюркаре влюблен в Баронессу и осыпает ее подарками. Баронесса влюблена в Кавалера и отдает ему все свои драгоценности и деньги. «Вот она жизнь человеческая, — цинично говорит Фронтен, — мы обираем даму, дама обирает богача, а богач дерет со всех честных людей».

Побольше наворовать денег — вот смысл жизни. Тюркаре грабительствует самыми разнообразными способами: ворует на откупах, поддельывает чеки, подговаривает кассира удрать с чужими деньгами с тем, чтобы забрать затем эти деньги себе.

Баронесса и Кавалер, лишённые в комедии собственных имен, представляют, так сказать, видовые особи дворянского класса; не имея другого товара для торговли, кроме собственной персоны, они торгуют своей совестью и своим телом. Ведь все можно продать, лишь бы платили. Купля-продажа у Баронессы идет бойко — свою любовь она продает откупщику Тюркаре, а себе покупает любовь Кавалера. Деньги завладели чувствами, совестью, помыслами; все подчинено новому владыке — золоту.

Те самые персонажи, которые в пьесах Реньяра и Данкура выступали в облике светских шалунов и капризниц, в комедии

Лесажа показываются во всей своей неприглядности, циничными и преступными. Кавалер, Баронесса, откупщик Тюркаре, слуга Фронтен — это банда авантюристов, лжецов и стяжателей. Единственное честное лицо пьесы — служанка Марина — изгоняется Баронессой из дому и оказывается замененной Лизеттой, любовницей Фронтена, специально подставленной им для своих темных афер. Лизетта под стать всей этой публике, она откровенно говорит своей госпоже: «Тюркаре в наших руках. Теперь постараемся только выманить поскорее у него ключи, откроем все подвалы, сундуки, доберемся до банковых билетов, припрячем их, а самого владельца вышвырнем, как негодную тряпку». И госпожа одобряет план своей служанки.

Из сказанного видно, что Лесаж, используя лучшие реалистические черты творчества Реньяра и Данкура, возвращал комедии ее мольеровскую идейность, страстность и обличительный дух. Он беспощадно раскрывал паразитизм дворянства и грабительство буржуазии. Те пороки, которые разглядел Мольер в «Мещанине во дворянстве», теперь, во времена Лесажа, привели привилегированное общество к полному моральному разложению. Комедия оборачивается драмой — в обществе безнаказанно господствовало зло. Баронесса и Кавалер, эти явные мошенники, действуют вполне легально, никакой закон им не страшен. Тюркаре — наглый грабитель, но все грабежи его санкционируются государственным законом.

Лесажи не мог изобразить финансиста Тюркаре в полном его облике — откупщики имели слишком большой общественный вес. Только в короткой, эпизодической сцене Тюркаре показан за своими темными делами; во всей остальной комедии он выведен как неудачливый любовник. Но, несмотря на то, что Лесаж был вынужден несколько смягчить образ Тюркаре, сатира, направленная на аристократов и финансовую буржуазию, попала в цель так метко, что все откупщики Парижа ополчились против дерзкого литератора.

История постановки «Тюркаре» на сцене очень знаменательна. После того как «Криспин», показанный в театре Французской Комедии в 1707 году, был принят хорошо, Лесаж, ободренный успехом, принес в театр вторую одноактную комедию «Новогодний подарок». Его встретили холодно и ставить пьесу отказались под тем предлогом, что театру была нужна не одноактная, а большая пятиактная комедия. Лесаж быстро выполнил желание театра и превратил «Новогодний подарок» в пятиактную комедию под заглавием «Тюркаре». Но театр продолжал отказываться от пьесы. Лесаж ничего не понимал: на чтениях «Тюркаре» имел огромный успех, о комедии говорил весь Париж, а театр ее отвергал. Но вскоре дело разъяснилось: финан-

систы, оскорбленные фигурой Тюркаре, всеми средствами добивались запрещения комедии. Всесильные откупщики предложили Лесажу сказочную сумму — сто тысяч ливров — при условии, что он откажется от постановки пьесы на сцене. Лесаж с негодованием отверг это гнусное предложение; ведь он был автором, а не персонажем своей пьесы.

«Тюркаре» увидел свет рампы совершенно случайно. Комедию поставили по приказу дофина, наследника престола, имевшего основание быть лично недовольным парижскими банкирами. В прологе и эпилоге выступали популярные персонажи из романа Лесажа «Хромой бес» — Асмодей и дон Клеофас. Они иронически говорили, что автор «напрасно выставил порок в гнусном виде. Никто не возбуждает симпатии: ни Баронесса, ни Кавалер, ни банкир». Персонажи от автора завершали свой разговор словами: «Отправимся теперь на ярмарку, посмотрим на других лиц».

Уйти на ярмарку, то есть в ярмарочные театры, было решением самого Лесажа. Хотя его комедия имела огромный успех, оставаться среди всей этой великосветской знати и ее прихлебателей писатель-демократ не хотел. Он на всю жизнь порвал с королевским театром и ушел работать в народный, ярмарочный театр, чтобы жить в здоровой атмосфере парижских предметов, чтобы творить для тех людей, чей взгляд на жизнь был его взглядом, чья ненависть была его ненавистью, пафосом его сатиры. Дальше мы покажем, как Лесаж осуществлял свою борьбу с подмостков ярмарочного театра.

Но, порвав с театром Французской Комедии, перестав писать произведения крупных жанров, Лесаж, конечно, не смог осуществить всех своих творческих возможностей.

Уйдя работать в бульварный театр, Лесаж значительно обогатил его репертуар, но традиционные жанры этого театра ограничивали творчество лучшего комедиографа страны. К формам большой литературной сатирической комедии он больше не вернулся.

Давая общую оценку французской драматургии начала XVIII века, легко заметить, что реакционная и эпигонская направленность ее была выражением дворянско-охранительной идеологии. Реалистические тенденции, проявлявшиеся в творчестве даже таких умеренных писателей, как Реньяр и Данкур, приводили к критике современного общества. Эта критика, выраженная резко и прямо, способствовала рождению первой французской сатирической комедии XVIII века — «Тюркаре» Лесажа, уже вплотную подошедшей к той обличительной драматургии, которая будет утверждена писателями Просвещения, начиная от Вольтера и кончая Бомарше.

ВОЛЬТЕР

Первый период в развитии просветительской идеологии, связанный с именем Вольтера, выражал стремление французской буржуазии добиться господствующего положения в обществе без изменения самой системы абсолютизма.

Просветители верили в то, что система просвещенного абсолютизма обеспечит осуществление их идеалов. Полагая, что общественный уклад зависит от государственных законов, они приходили к мысли о замене негодных законов разумными, в результате чего, по их мнению, все общественные несправедливости должны прекратиться, а правда восторжествовать. Самим просветителям эти разумные законы казались достаточно ясными. Поэтому они сводили задачу перестройки общества, помимо просвещения масс, к прямому воздействию на самих правителей, надеясь при этом, что перевоспитанный в просветительском духе монарх своим законодательством станет претворять в жизнь просветительские идеалы. Разочарование просветителей в своих коронованных «воспитанниках» придет позже, когда лицемерие прусского короля или русской императрицы станет абсолютно явным. В первые же десятилетия XVIII века просветители, веря в эту наивную иллюзию, сами всячески поддерживали ее в обществе. Только таким образом можно было, по их мнению, перестроить общество, избежав его революционной ломки.

Поиски компромисса между буржуазией и дворянским государством приводили просветителей в этот период к компромиссности, двойственности, противоречивости воззрений, что с особой остротой и наглядностью проявилось в философских, политических и эстетических взглядах Вольтера.

Титаническая деятельность Вольтера, ниспровергавшего авторитет монархической власти и католической церкви, воспитывавшего в умах свободомыслие, граничащее с отрицанием всех святынь прошлого, революционизировала общественное сознание. Но при этом Вольтер хотел сохранить государство в виде просвещенного абсолютизма, религию в виде веротерпимого деизма, классицистское искусство в виде просветительского классицизма. Девизом Вольтера было не разрушать основы, а *исправлять извращения*: исправить монархию, изгнав из нее деспотизм, исправить религию, очистив ее от фанатизма, исправить, наконец, искусство, освободив его от моральной испорченности и салонного жеманства.

Страстный борец с политическим произволом и одновременно проповедник идей просвещенной монархии, Вольтер отражал в своей деятельности тот ранний период просветительства,



Франсуа-Мари Аруэ де Вольтер

когда критические идеи, созданные всем ходом буржуазного развития истории, носили еще несколько абстрактный характер и не стали достоянием масс. Третье сословие не было еще достаточно объединено и подготовлено к борьбе. Вольтер, во многом выражая радикальные взгляды буржуазии, был далек от народа и даже боялся его. Философу народная масса представлялась неразумной и страшной стихией, обуздать которую может лишь религия.

Вольтер, мечтая о переустройстве общества, полагался не на народное движение, а на реформы сверху. Единственным оружием борьбы со злом было слово, просветительская пропаганда. Что бы ни писал Вольтер, — будь то исторические исследования («Век Людовика XIV» или «История Петра I»), философские повести («Кандид» или «Задиг»), эпические и комические поэмы («Генриада» и «Орлеанская девственница»), будь то произведения художественные, научные или публицистические, будь то стихи или корреспонденции — во всех случаях, когда фернейский патриарх брался за перо, он неустанно боролся за просветительские идеалы и неустанно сражался с деспотизмом, фанатизмом и невежеством.

Великий писатель-публицист почти всю свою долгую жизнь прожил за пределами своей родины, потому что реакционное французское правительство и сам Людовик XV пуше огня боялись смертельно разящих стрел вольтеровской сатиры, его пламенных, воодушевляющих на борьбу призывов.

И действительно, слово Вольтера было могущественной силой. Французское правительство в этом убеждалось не раз. Особенно грозно и смело это слово прозвучало во время «дела Каласа».

Разжигая религиозный фанатизм, католическое духовенство злобно обвинило протестанта Каласа в сыноубийстве и присудило к смертной казни этого ни в чем не повинного человека только потому, что его сын, накануне перехода в католицизм, покончил с собой.

Правительство санкционировало решение попов-мракобесов, и в 1762 году, когда идеи просветительства уже нашли широкое распространение, во славу бога публично, среди бела дня, на глазах у тысячной толпы церковь и власти колесовали, а затем сожгли человека. Это событие взволновало всю Францию.

Со всей силой гнева и ненависти Вольтер вступил в бой с реакцией. Калас был убит, но нужно было восстановить его доброе имя, нужно было перед всем миром разоблачить и заклеймить позором католическую церковь и суд.

Вольтер, живя в Фернее, развил огромную деятельность. Он рассылал повсюду письма, печатал памфлеты и брошюры; он

со всей очевидностью доказал невиновность Каласа и со всей беспощадностью разоблачил черное дело, совершенное преступниками в рясе и судейской сутане. Общественное мнение Европы было возбуждено до пределов.

«Братья мои,— писал Вольтер,— как сильна правда. Парламент может действовать руками своих палачей — истина со всех сторон восстает против него!»

И, когда в результате яростных атак Вольтера правительство было вынуждено посмертно оправдать Каласа, философ с радостью писал: «Философия одержала победу! Когда она сможет раздавить все головы гидры фанатизма!»

Вольтер искренно верил в силу слова. Поэтому естественно, что он должен был постоянно обращаться к театру как к самому действенному орудию идейной пропаганды. В «Рассуждениях о древней и новой трагедии» Вольтер говорил: «Истинная трагедия есть школа добродетели. Разница между трагедиями и нравоучительными книгами состоит только в том, что в трагедии поучение предлагается действием; оно заманчиво и украшено прелестями искусства».

В огромном литературном наследстве Франсуа-Мари Аруэ де Вольтера (1694—1778) драматургия занимает большое место. Вольтером было написано пятьдесят четыре драматических произведения — тридцать трагедий, двенадцать комедий, две драмы в прозе, несколько оперных либретто и либретто комических опер и дивертисментов.

Главная заслуга его перед французским театром заключается в том, что он вернул трагедии ее общественную, прогрессивную роль.

Вольтер боготворил Корнеля и Расина, страстно был влюблен в театр и постоянно устраивал у себя любительские спектакли, в которых сам являлся режиссером. Для сцены Вольтер писал в течение шестидесяти лет: его первая трагедия «Эдип» была поставлена в 1718 году, а последняя, «Ирена», в 1778 году. В общей эволюции французского классицистского театра трагедии Вольтера примыкают к поздним трагедиям Расина.

С высоты сценических подмостков Вольтер проповедовал идеи разума и терпимости, его едкая критика наносила чувствительные удары тиранической монархии и католической церкви.

Совсем юношей за веселые стихи, направленные против регента, Вольтер был посажен в Бастилию. Сидя в казематах крепости, он задумал поэму «Генриада» и написал «Эдипа».

Трагедия Софокла под пером Вольтера претерпела значительные изменения: тема рока исчезла, мудрец Тирезий превратился в жреца-обманщика, на первый план выступили моральные качества Эдипа, его человеческие достоинства и государ-

ственная мудрость; трагической виной царя стало его невольное преступление, обрекающее на гибель весь народ. Проповедуя идеалы просвещенного абсолютизма, Вольтер устами своего героя восклицал: «Умереть за свой народ — это долг королей!»

В этой же трагедии среди множества стихов, направленных против поповского мракобесия, была и знаменитая фраза: «Наши пастыри совсем не то, что о них думает толпа; всю их мудрость создает наше легковерие».

Католическая церковь быстро угадала в Вольтере своего врага. Несколько памфлетов и сатирических стихов вольнодумного поэта вооружили против него светское общество. Некий светский хлыщ, маркиз де Роган, сочтя себя оскорбленным, устроил нападение на поэта. Вольтер был избит палками и во второй раз посажен в Бастилию. Ненависть к деспотизму у него стала еще сильнее. Выйдя из заточения, он вынужден был покинуть свою неприветливую родину и уехать в Англию.

В Лондоне Вольтер прожил три года — с 1726-го по 1729-й. Там он написал знаменитые «Английские письма», в которых с воодушевлением описывал политическую жизнь, философию и литературу британцев. Вольтер сознательно идеализировал английскую действительность. Когда в его книге проводились параллели с французской жизнью, то это было настолько для последней невыгодно, что власти, ознакомившись с сочинением Вольтера, передали его книгу публичному сожжению.

Живя в Лондоне, Вольтер постоянно посещал английские театры и смотрел там пьесы Шекспира. Верный национальным традициям, он восставал против шекспировских «вольностей» и «грубостей», но избежать воздействия мощного гения Вольтер не смог. Вернувшись на родину, он невольно стал проводником шекспировского влияния на французский театр.

Первая же трагедия, написанная Вольтером после возвращения во Францию, — «Брут» (1730) — посвящена прославлению римской республики и борьбе с деспотизмом.

Сюжетом трагедии Вольтера послужила история изгнания царя Тарквиния Гордого гражданами Рима, возглавляемыми консулом Брутом. Брут защищает право народа на восстание в том случае, если тиран пытается сделать свободных граждан своими рабами и превращает законную власть в деспотический произвол.

Брут говорит:

Простите, боги, нас, что вам пришлось так ждать.
Пока прозрел народ, восстал, чтоб покарать
Преступника; его кровавыми руками
Лавно разбита связь, им созданная с нами.
И вот, узнав пяты железной тяжкий гнет,

Воспрянул, мужество найдя в себе, народ...
К сознанию пробудясь, он хочет прав законных
И блага общее для граждан всех свободных¹.

Народное восстание трактуется не как право народа на революционную борьбу с царской властью, а как средство, к которому народ бывает принужден прибегнуть для замены тиранического приговора законной, разумной и умеренной властью. Недаром в трагедии Вольтера полностью отсутствует сам народ, и от его лица действует благородный Брут, который после победы римлян становится их разумным и законным правителем. В образе республиканского консула фактически изображен идеализированный, народолюбивый и просвещенный монарх.

Черты идеального правителя особенно явственно выступают в характере Брута при его столкновении с собственным сыном Титом, перешедшим в лагерь врагов из-за своей любви к дочери Тарквиния Туллии. Вольтер в ином варианте повторяет конфликт корнелевского «Горация». Если у Корнеля во имя любви изменяет родине Камилла, а ее отец, старик Гораций, считает изменницу достойной казни, то в трагедии Вольтера в подобном положении оказывается Тит, и старик Брут сам карает сына — изменника родины. Различие проявляется лишь в том, что в гражданской трагедии XVIII века не только отец побеждает свои личные отцовские чувства во имя патриотических побуждений, но и преступник-сын осознает всю тяжесть своего преступления и, ощущая в самом себе победу гражданских идеалов над личными страстями, с облегчением идет принять искупительную казнь.

Несмотря на прогрессивную идею, постановка «Брута» прошла незаметно, потому что трагедия была излишне риторична.

Большой успех выпал на долю «Смерти Цезаря (1731)», навеянной римской трагедией Шекспира и бывшей своеобразным классицистским произведением, выдержанным в «английском» духе.

Тема шекспировского «Юлия Цезаря», хотя и лишилась у Вольтера своего исторического и философского масштаба, своей многокрасочности, зато выиграла в политической целенаправленности, в прямом выражении пафоса борьбы с деспотизмом.

В «Смерти Цезаря» в центре оказался образ Брута, благородного носителя свободолюбивых традиций Древнего Рима. Для большей остроты конфликта между деспотической властью, представленной Цезарем, и восставшей против нее республиканской непримиримостью, выраженной в образе Брута, Вольтер, довершившись старинной легенде, сделал Брута сыном Цезаря.

¹ Перевод Н. Соколовой.

Но героев сближали не их семейные связи, а признание друг в друге личных достоинств, воли, ума и характера. Цена эти качества, Цезарь и Брут оставались страстными политическими врагами. Это придавало трагедии психологическую глубину и действенность.

С подлинной гражданской страстностью звучали слова Брута, обращенные к Антонию, в лице которого он порицал римлян, согласившихся покориться власти тирана. Особой силы этот пафос достигал в тех монологах Брута, где он говорил о своем гражданском долге. Презирая жалких трусов, лобзающих те самые руки, что наложили на них цепи, восклицая, что в Риме он не находит истинных римлян, Брут клялся, что пойдет на смерть во имя того, чтобы избавить Рим от власти деспота и вернуть родному городу свободу.

Хотя убийство Цезаря и происходило за кулисами, но в глубине сцены раздвигался занавес, и зрители видели ликторов, стоящих у окровавленного трупа Цезаря. Антоний падал на колени перед мертвым диктатором и рассказывал об убийстве. Он говорил, что, умирая, Цезарь, глядя на Брута, горестно воскликнул: «О, мой сын!» Своим рассказом Антоний поднимал толпу, и она удалялась с криком: «Догнать убийц и наказать их!» Таким образом, трагедия завершалась неопределенно: теме тираноборчества как будто противопоставлялась другая тема — возмездие за убийство правителя. Но это был лишь необходимый финал, продиктованный цензурными соображениями. Пафос самого произведения в тираноборческой идее, смысл которой был с особой очевидностью раскрыт в годы революции, когда прямой призыв к борьбе с деспотической королевской властью, заключенный в пьесе, с восторгом принимался революционными зрителями.

Вторым после деспотизма врагом Вольтера была католическая церковь, этот оплот идеологической реакции, мракобесия и фанатизма. Лучшими пьесами антиклерикального цикла являются «Заира» (1732) и «Магомет» (1741).

В «Заире» Вольтер использовал некоторые мотивы шекспировского «Отелло». Но английская и французская трагедии отличались друг от друга самым решительным образом.

В «Заире» действие происходит в Сирии. Султан Оросман любит француженку, христианку Заиру, которая с детства живет в плену и воспитана в мусульманском духе. Заира отвечает своему господину взаимностью и накануне свадьбы принимает мусульманство. В это время в Сирию приезжает из Франции рыцарь Нерестан, чтобы выкупить пленных христиан. Оросман охотно освобождает своих пленников. Последним получает свободу бывший христианский король Сирии Люзиньян. Он узнает

в Заире и Нерестане своих некогда потерянных детей. Но радость его омрачается, когда ему сообщают, что Заира — мусульманка и собирается стать женой султана. И отец и брат запрещают Заире этот брак и требуют ее возвращения в христианство. Заира в смятении. Оросман, не подозревая действительных причин ее волнения, встревожен: он думает, что Заира его разлюбила. В это время ему в руки попадает письмо Нерестана, в котором тот просит Заиру тайком прийти в мечеть, где он ее будет ждать. Оросмана охватывает ревность; не зная о том, что Нерестан — брат Заиры, он видит в нем счастливого соперника и решает, что невеста ему изменила. В порыве ревности Оросман убивает Заиру и только после этого узнает всю правду. Отчаяние его безмерно, и он лишает себя жизни, опустив предварительно на свободу всех христианских пленников.

При сравнении «Заиры» с «Отелло» видно, что у Вольтера глубокая тема шекспировской трагедии оказалась сведенной к традиционному противопоставлению любви и долга. Правда, это противопоставление было сделано с новых позиций — религиозный долг был показан как сила губительная и фанатическая, препятствовавшая естественным склонностям и чувствам людей, их подлинно человеческим устремлениям.

Просветитель Вольтер своей трагедией говорил, что природные склонности человека заключают в себе истинно разумное начало, а долг в его фанатическом понимании неразумен и враждебен обществу.

Вольтер увидел в произведении Шекспира только трагедию безвинно погибшей любящей женщины; недаром он назвал свою пьесу именем жертвы. Основной конфликт трагедии — конфликт между Отелло и Яго — был французским драматургом отброшен. Позаимствовав у Шекспира лишь драму ревности, Вольтер лишил ее той психологической правды, с которой она развивалась у английского драматурга. Деликатный Оросман, исполненный всяческих человеческих добродетелей, высокопарный и слащавый, никак не подготовлен автором к финальной сцене. Для Отелло убийство Дездемоны имеет свою логику: человек сильных непосредственных чувств, он убивает возлюбленную, совершая при этом акт нравственного возмездия. Такой внутренней мотивировки у Оросмана нет, поэтому совершенное им убийство психологически мало оправдано. Но при этом надо сказать, что Вольтеру раньше, чем кому-либо, удалось разглядеть благородство натуры шекспировского Отелло, и в то время, как на английской сцене венецианский мавр изображался в пароксизмах африканской ревности, Вольтер увидел, что сущность его характера, его поведения составляет не ревность, а доверчивость. Давая свое знаменитое определение характера

Отелло, Пушкин писал: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Оросмана следующий стих —

Je ne suis point jaloux... Si je l'étais jamais!»¹

Поставленная в театре Французской Комедии, «Заира» имела большой успех. Ее сюжет был увлекательным, стихи гармоничными, а идея современной и смелой. Противопоставляя доброго магометанина Оросмана, лишенного всяких предрассудков, суровым и фанатически настроенным христианам, Вольтер утверждал деистическую мысль о равенстве религий и о превосходстве той из них, которая меньше заражена фанатической нетерпимостью и больше проникнута идеями человеколюбия.

Он благороден, чист, он добр при сердце львином:
Он разве б лучше был, будь он христианином?»²

Эти слова Заиры об Оросмане выражают основную идею трагедии о равенстве людей всех вероисповеданий.

Вольтер, как деист, сохранял за религией определенное место в духовной жизни человека, ибо видел в религии не проявление слепой веры в сверхъестественное начало, а выражение гуманных принципов, которых истинно верующий человек должен всегда придерживаться в своей жизни. Религия воспринималась Вольтером исключительно в этическом плане и была для него, по существу, лишь доступной формой, через которую большинство людей могло подчинять свое поведение нормам разума и морали.

Такое чисто просветительское толкование религии Вольтер давал в своей следующей трагедии — «Альзира, или Американцы» (1736)³. Здесь выступал мудрый старик, бывший губернатор Перу, дон Альварес, известный своей человечностью и гуманным отношением к туземцам. Передав власть над страной своему сыну, дону Гусману, Альварес теперь укорял его в жестокости и религиозной нетерпимости по отношению к индейцам.

В образе дона Гусмана Вольтер изображал типичного колонизатора. Пылая ненавистью к свободолюбивому, гордому племени инков, дон Гусман считает, что этих дикарей можно дер-

¹ Я не ревнив... О если бы я был ревнив! (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 515.)

² Перевод Г. Шенгеля.

³ В XVIII веке американцами назывались коренные жители Америки — индейцы.

жать в повиновении только под страхом избиения, цепей и казней. Противопоставляя отца сыну, Вольтер не столько заботился о бытовом правдоподобии такого конфликта, сколько хотел через эту борьбу взглядов выразить просветительскую критику рабовладельческой идеологии. Там, где колонизаторы видели свирепое племя человекоподобных, просветители открывали неиспорченный мир человеческой природы, замечательные образцы душевной доброты, благородства и самоотверженности. Этими чертами драматург наделял индейцев и прежде всего своих основных героев — юношу царского рода Замора и девушку Альзиру, дочь местного князя Монтеза.

Сюжет трагедии развивался в плане традиционной схемы: дон Гусман хочет насильственно взять себе в жены Альзиру, которая любит Замора и должна стать его женой. Малодушный Монтез изменяет слову, данному Заморю, и соглашается отдать свою дочь всемогущему дону Гусману. Альзира в отчаянии. Замор полон ненависти к испанцам, закабалившим свободный народ Перу. Обращаясь к своим одноплеменникам, он говорит:

Шестьсот испанцев здесь — ударом их разбиты
Моя страна, мой трон, наш храм и сами вы!

Эти слова, призывающие к мщению, сочетаются в монологе Замора с излинием горестных чувств по поводу потери возлюбленной. После ряда драматических перипетий дон Гусман заключает Замора в тюрьму. Альзира освобождает его из тюрьмы, и юноша совершает покушение на тирана. Замора и Альзиру приговаривают к смертной казни, но дон Гусман, умирая, раскаивается в своих жестокостях и прощает своего убийцу. Трагедию завершают слова дона Альвареса, который видел волю бога в обращении своего сына в истинное христианство.

Несмотря на деистическую идею, положенную в основу трагедии, ее объективное звучание было значительно шире. Вольтер, клеймя правителя-деспота, не только обличал жестокий фанатический католицизм испанцев-завоевателей, но и самую бесчеловечную систему колонизации. Великий философ одним из первых поднял свой смелый голос в защиту зверски уничтожаемых и эксплуатируемых туземных народов Америки.

Знаменательно, что «Альзира» впервые была переведена на русский язык Д. И. Фонвизиним.

Самым ярким антиклерикальным произведением Вольтера была трагедия «Магомет, или Фанатизм», написанная в 1741 году. Лишенный возможности изобразить бесчеловечную жестокость католической церкви, Вольтер развернул критику религии на восточном сюжете. Фигура Магомета, добившегося светской и духовной власти и отравляющего свой народ фанатизмом,

была олицетворением самой католической церкви. Яростный враг папы, философ, провозгласивший на весь мир лозунг: «Ecraser l'infâme!» («Раздавите гадину!»), изобразил в Магомете «Тартюфа с оружием в руках». Вольтер гневно порицал страшнейшего врага человечества — лицемерную христианскую церковь, наделенную силой государственной власти. В образе Магомета просветительство беспощадно обличало мракобесие и жестокость фанатической религии, толкающей народы на братоубийственную войну.

— Где ты пройдешь, там бой вражды междоусобной,—

гневно говорил шейх Зофир Магомету, и в этих словах был слышен голос самого Вольтера, обличавшего католицизм за то, что религия мечом и огнем навязывает народам свою власть и умышленно держит их в невежестве.

Заставить хочешь ты насильем и резней,
Чтоб мыслил так, как ты, покорно род людской.
Ты разрушаешь мир под видом просвещения!

Слова Зофира завершаются прямым вопросом:

Каким пожаром ты разгонишь тьму, скажи?
И кем тебе дано такое право было,
Владеть империей и возносить кадило?

И, раскрывая смысл своей борьбы с Магометом, Зофир говорил:

Да, Выгода твой бог, а Справедливость — мой.

Трагедия ярко и сильно выражала мысль о том, что общественную мораль, человеческую совесть — все попирает церковь, свирепо-безжалостная ко всякому, кто не идет к ней в рабское повиновение и послушание. Злобная и мстительная, она, подобно Магомету, принудившему юного Сеида убить своего отца Зофира, заставляет тысячи людей во имя фанатического служения богу лить реки человеческой крови. Но истинное лицо церкви будет рано или поздно раскрыто.

Юная Пальмира, видя всю гнусность Магомета, желающего сделать ее своей наложницей, видя смерть отца, убитого рукой брата-фанатика, видя смерть брата, коварно умерщвленного самим Магометом, со страстной ненавистью говорит этому тирану в священническом одеянии:

Так вот каков ты — вдохновенный Бог,
Мечта моя, пророк мой и властитель!
Расчетливо невинные сердца
В отцеубийцу ты превратил, проклятый.
Час мести близок! Слышишь этот гром? ¹

¹ Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

Отец сюда полки теней ведет.
Народ восстал, он будет мне защитой,
Невинную он вырвет у тебя...
Сама б разорвала тебя в куски
И всех твоих пособников проклятых,
Но нет, и всем азияцам не под силу
Твое коварство подлое казнить!
Быть может, мир, разграблен, развращен,
Воспрянет, наконец, и отомстит.
А вера эта, где один обман,
Потомкам будет именем презренья¹.

Ударом кинжала Пальмира убивает себя.

Ее слова звучат набатом — в них великий просветитель громит величайшее мракобесие — религиозный фанатизм.

Магомет к концу трагедии говорил: «Мое царство погибнет, если люди осознают себя». Подобные слова могла бы сказать о себе и сама католическая церковь.

Критике фанатизма и деспотизма были посвящены и более поздние трагедии Вольтера — «Гебры» (1768) и «Законы Миноса» (1772), — запрещенные цензурой к представлению.

Фанатизм и деспотизм были для Вольтера общественным злом, которому могла противостоять только сила и стойкость истинно человеческой морали.

Символом такого превосходства естественной человеческой морали над кознями деспотического насилия является величественный образ матери Меропы из одноименной трагедии Вольтера (1743), написанной по мотивам итальянской трагедии Маффеи того же наименования.

Меропа — вдовствующая царица Мессены; ее муж Кресфонт и двое старших сыновей пали от руки тирана-узурпатора Полифонта, который хочет теперь жениться на Меропе и тем самым закрепить свои шаткие права на власть.

Народ любит Меропу, поэтому все молят ее согласиться на брак с Полифонтом в надежде, что страна будет умиротворена. Но Меропа с гневом отвергает предложение убийцы своего мужа и детей; она вовсе не думает о троне, ее меньше всего заботят династические интересы. Меропа — жена и мать; душа ее полна гнева и тоски, но кроме этих гнетущих ее чувств она испытывает и слабые проблески надежды: ее третий сын Эгист исчез во время кровавой битвы; по слухам, его увел с собой старец Нарбас, и теперь Меропа живет одной лишь мыслью об Эгисте.

— К чему мне царство. — восклицает она, — коль сына я лишилась?

¹ Перевод С. Боброва.

Вольтер самым суровым образом обличает Полифонта. Он лишает его даже тени того искреннего чувства, которое заполняло сердце царя Пирра в расиновской «Андромаче». У Вольтера тиран Полифонт откровенно говорит, что ему нужно не сердце, а рука Меропы.

В трагедии Вольтера семейное, материнское начало не противопоставлено общественному, а утверждается как нравственная основа героических действий, справедливых и естественных, как самое чувство матери.

В Мессену приходит неизвестный юноша, который по дороге убил напавшего на него человека. Юноша не знает, что он — Эгист, сын Меропы, не знает этого и Меропа. И вот ей ложно сообщают, что убитый юным пришельцем человек был ее пропавший сын, которого она ждала. Меропа в отчаянии. Во имя любви к сыну она хочет сама казнить убийцу. Юноша готов умереть от руки матери, которая карает за смерть сына. Но в самую последнюю минуту, когда Меропа по неведению заносит меч над Эгистом, появляется старец Нарбас, и убийство предотвращено.

Свершая возмездие собственной рукой, Меропа не попирает основ морали, напротив, своей решительностью покарать убийцу сына она возводила материнское чувство до высот справедливого, героического деяния. Когда же Полифонт грозил смертью Эгисту и объявлял условием его спасения свой брак с Меропой, то тут та же самая казнь оборачивалась гнусным злодеянием, на которое возмущенное нравственное чувство могло дать только один ответ — требование казни самого преступника. Так в трагедии и происходило.

Меропа из страха за жизнь сына шла в храм, чтобы венчаться с тираном. Туда являлся Эгист и поражал смертельным ударом Полифонта, деспота своей отчизны и убийцу своих близких — отца и братьев. Трагедия заканчивалась выходом на сцену торжествующих Меропы и Эгиста, в глубине сцены проносили окровавленный труп Полифонта и появлялся народ, о котором говорили, что он «льет слезы радости». Сам же народ бездействовал, от его имени действовали герои.

Трагедия, посвященная чувству материнской любви, завершалась убийством тирана и установлением желанной народу власти — справедливость общественных деяний подкреплялась моральной правотой героев. Юный царь, поднимаясь на трон, звал с собой свою мать и клялся своему воспитателю, что тот на всю жизнь пребудет для него отцом. Семейные чувства господствовали над всеми остальными, ибо, согласно учению просветителей, они были самым естественным проявлением, самой прочной основой человеческой нравственности.

Идейная концепция «Меропы» повлияла и на жанровую особенность трагедии, в которой явственно ощущались черты семейной драмы, элементы чувствительности. В письме к Маффеи Вольтер писал: «Признаюсь, что ваш сюжет кажется мне интереснее и трагичнее, чем сюжет «Гофолии», и если наш чарующий Расин в своем замечательном произведении обладает большей поэзией и величием, то я не сомневаюсь, что ваше произведение вызовет большие потоки слез». Эту характеристику в такой же степени можно отнести и к «Меропе» самого Вольтера.

Важнейшая для просветителей тема — мораль и власть — в ином плане решалась в следующей трагедии Вольтера — «Семирамида» (1748). Здесь царица Семирамида захватывает власть, отравив своего мужа Нина и обрекая на смерть сына Арзаса. Жестокие муки совести, потрясающие сильную и страстную натуру царицы, порождали трагическое напряжение действия. Явление тени убитого царя Нина предвещало неминуемое возмездие за преступное дело. После многих событий, имевших остро-драматический характер, Арзас карал Семирамиду и ее сообщника Ассура и вступал вместо отца на трон.

Трагедия завершалась моральной сентенцией, произносимой жрецом Ороэсом, о том, что тайные преступления властителей «открыты небесам». Ороэс восклицал:

Дрожите же, цари, и бойтесь их суда.

Тема благотворного воздействия добродетели на властную и сильную натуру правителя раскрывалась в философской драме «Китайский сирота» (1755), написанной Вольтером по оригинальной китайской драме «Чжао чин гу эр» («Сирота из дома Чжао»). В основе трагедии Вольтера лежала проповедь философии древнего китайского философа Конфуция, раскрытая французским драматургом в плане просветительской морали. У Вольтера гуманность и мораль китайянки Идаме одерживали победу над варварством и деспотизмом всемирного Чингисхана.

Моральный план драмы и специфические мотивы ее сюжета, например принесение в жертву ребенка ради спасения наследника престола, придавали пьесе Вольтера ярко выраженные черты чувствительности.

Наибольшей эмоциональной силы достиг Вольтер в трагедии «Танкред» (1760—1761), написанной по мотивам «Освобожденного Иерусалима» Тассо и содержащей в себе черты предромантической зрелищно-действенной драмы.

Занимаясь поисками новых жанров, Вольтер не выходил, однако, за рамки классицистской эстетики. Поэтому его попытки создать драму нового типа приводили в лучшем случае к компромиссному сочетанию трагических и буффонных мотивов. Особен-

но показательна в этом отношении комедия Вольтера «Блудный сын» (1736).

В этой пьесе Вольтер хотел сочетать два жанра — патетическую драму и буффонную комедию. В предисловии к «Блудному сыну» он писал: «Здесь увидят смесь серьезного и забавного, комического и трогательного; ведь такого же рода контрасты мы постоянно встречаем и в жизни». Но, предлагая новый, смешанный тип драмы, Вольтер не допускал введения серьезного начала в непосредственно комедийное. Комедия в представлении Вольтера не могла выполнять той роли, которая была предназначена серьезным жанрам. Смех не может служить средством разоблачения тех или иных общественных пороков. «Негодяй не вызывает смеха, — писал Вольтер, — потому что в смехе всегда содержится веселье, несовместимое с презрением и негодованием».

Подобное признание говорило о непонимании Вольтером глубокого общественного смысла комедии мольеровского типа.

В вопросе о комедии Вольтер был ближе к Расину, который также полагал, что комедия должна заниматься не «судьбой человека», а более легковесными вещами.

Вольтер, не желая «вышучивать» серьезную тему и считая, что нравоучение и смех не должны мешать друг другу, расколол свою пьесу «Блудный сын» на две половины — патетическую и комедийную. Каждая из этих самостоятельных линий имеет свой состав персонажей. К первой принадлежат отец и сын Эфемены и Лиза, а ко второй — младший сын Эфемена Фьеренфат, отец Лизы Рондон и баронесса де Крупиляк.

Содержание пьесы сводилось к противопоставлению блудного сына — Эфемена старшего его младшему, «добродетельному» брату Фьеренфату. Эфемон многие годы живет вдали от дома, он бросил свою любимую невесту Лизу и промотал все свои капиталы. Фьеренфат занимает почетную судебскую должность, известен своей рассудительностью и строгим нравом. С благословения родителей он собирается жениться на невесте своего брата, но Лиза терпеть не может Фьеренфата — он педант, ханжа, стяжатель и к тому же наглый обманщик. Последнее открывает баронесса де Крупиляк, его бывшая любовница, которую он бросил, прельстившись богатым приданым Лизы. Хитрый лицемер довел бы свои планы до конца, если бы его блудный брат не вернулся в отчий дом.

Встреча с Лизой возвращает Эфемену ее любовь; поощряемый любимой, он решается явиться с повинной.

Происходит в высшей степени чувствительная сцена; сын бросается к ногам отца и молит решить его судьбу. «Я жду лишь слова — жизнь или смерть». Потрясенный отец спрашивал сына,

что его привело к такому решению. Следовал патетический ответ: «Раскаяние, природа и любовь!» К ногам родителя со словами мольбы падала и невеста. И растроганный, счастливый старик восклицал: «Если добродетель в твоей душе еще жива, — я твой отец».

Резким контрастом с подобными сценами выступали сцены комедийно-буффонные, в которых изображалась неустанная погоня престарелой красотки баронессы де Крупильяк за женихами, надутое чванство Фьеренфата или пустопорожняя самоуверенность папаши Рондона. Несмотря на необычное сочетание в одном и том же произведении чувствительной и комедийной линии, «Блудный сын» был не новым, а всего лишь компромиссным жанром. Бытовая история здесь преподносилась в трагедийном плане и теряла всякую жизненную конкретность. Отец и сын Эфемены были абстрактными персонажами трагедий, обряженными в бытовые костюмы. Более жизненными были фигуры комические, но, как уже говорилось, сам Вольтер должного значения им не придавал и в дальнейшем к этому типу комедий почти никогда не возвращался.

Абстрагирование бытовых персонажей было для Вольтера средством освобождения их от всего случайного и мелкого. Только таким способом, по его мнению, можно в искусстве утверждать идеи морали и разума. Если же сохранить в произведении жизненную непосредственность действительности, то она заслонит собой интеллектуальный, идейный смысл творчества и тем самым одновременно нарушит его разумно организованную, выверенную нормами вкуса художественную форму. Даже выступая в более поздние годы с такими произведениями, как «Нанина» (1749) или «Шотландка» (1760), написанными под влиянием жанра мещанской драмы, Вольтер сохранял этот принцип своей эстетики.

Что же касается комедий, в которых соблюдалась чистота жанра, в таких, например, как «Чудаки, или Господин с Зеленого мыса» (1732) или «Завистник» (1738), то они писались Вольтером с буффонными преувеличениями и искусственно подстроенными ситуациями и поэтому, несмотря на элементы сатиры, носили условный, развлекательный характер.

В своих последних трагедиях — «Скифы» (1767), «Гебры» (1769), «Законы Миноса» (1772) — Вольтер продолжал основную просветительскую тематику, борьбу с фанатизмом и деспотизмом, проповедовал гражданскую свободу и религиозную терпимость. Отличительной особенностью этих трагедий был демократизм их героев.

В «Скифах» действовали простые люди — земледельцы и пастихи. Здесь звучали слова о свободе и равенстве, и если Вольтер

тер в этой трагедии полемизировал с идеями Руссо, который утверждал преимущество «естественного состояния» над цивилизацией, то все же здоровая нравственная природа простых людей и для Вольтера была лучшим источником гуманного и героического начала. В предисловии к трагедии драматург писал: «Можно даже представить эту простую природу героичной и заставить говорить воинственных и свободных пастухов с тем величием, которое поднимается над низостью, столь несправедливо приписываемой нами их состоянию».

Еще отчетливее эта мысль выражена в предисловии к трагедии «Гебры, или Нетерпимость»: «Чтобы легче внушить людям доблести, необходимые для всякого общества, автор выбрал героев из низшего класса... Такие герои, стоящие ближе других к природе и говорящие простым языком, произведут более сильное впечатление и скорее достигнут цели, чем влюбленные принцы и мучимые страстью принцессы. Достаточно уже театры гремели трагическими приключениями, возможными только среди монархов и бесполезными для остальных людей».

Но это выдвигание на первый план демократических героев и критика аристократических персонажей не выводили вольтеровскую трагедию за пределы просветительской идеологии — за народом сохранялась пассивная роль, а ее вожаками оставались просвещенные правители. Так, в одной из последних трагедий Вольтера — «Законы Минюса» (1779) — в столкновении народа древнего Крита с жестокими законами легендарного царя Минюса восставший народ возглавлялся добрым государем, и в этом ясно ощущалась основная концепция просветительской драмы, когда судьбы народа должны были зависеть от деятельности просвещенной личности.

Основной чертой трагедий Вольтера была их воинствующая просветительская направленность. И это относится не только к содержанию его произведений, но и к их форме, выдержанной в плане рационалистической эстетики. Вольтер гордился искусством Корнея и Расина, тем, что французская трагедия, в отличие от драматургии других стран, воплощает в себе «веления всемогущего рассудка». Вольтер отстаивал правило трех единств, возражал против смешения в трагедиях благородных и низменных сцен, требовал величественной речи и сохранял для театра традиционный александрийский стих. Но при этом Вольтер добивался в трагедиях большей простоты и естественности. Он писал: «Трагедия должна в совершенстве передавать великие события, страсти и их последствия. Изображаемые в трагедии люди должны говорить так, как говорят в действительности, а поэтический язык, возвышая душу и пленяя слух, ни в коем случае не должен приводить к ущербу естественности и правди-

вости»¹. Вторым требованием Вольтера было усиление сценического действия. Отдавая должное трагедии XVII века, Вольтер указывал на ее бездейственность и риторизм. Эта трагедия, по словам Вольтера, «вызывала ощущение прекрасного, но не потрясала». Оставаясь верным национальным французским традициям, драматург искал новых путей для развития классицистского искусства. Его идеалом был театр сильных страстей, динамического действия и энергичной борьбы. «Трагедия, — писал он, — это движущаяся живопись, это одушевленная картина, и изображаемые в ней люди должны действовать». В противовес рассудочным и статичным французским трагедиям Вольтер указывал на «Жилля» (Шекспира), говоря, что он «при всем своем смехотворном варварстве, подобно Лопе де Вега, обладает чертами столь наивной правдивости и столь внушительным запасом гремучего действия, что все резонерские рассуждения Пьера Корнеля кажутся ледяными по сравнению с трагизмом этого Жилля. До наших дней сбегаются на его пьесы и, даже считая их абсурдными, смотрят с удовольствием».

В своих эстетических воззрениях Вольтер пережил определенную эволюцию, и знакомство с драматургией Шекспира сыграло в этом отношении очень важную роль, научило его более широкому и вольному построению пьес.

В поисках формы для нового, просветительского содержания Вольтер уже не мог целиком следовать каноническому типу классицистской трагедии. Широкая политическая и философская тематика его драматургии, резко обозначенные конфликты, имеющие общественный характер и определяющие новую, эмоциональную природу действующих лиц, — все это требовало и иного построения драмы, укрупнения ее сюжетов, расширения состава действующих лиц, усиления действия и зрелишной стороны, введения массовых сцен. Всему этому Вольтер учился у Шекспира. У него Вольтер воспринял и более свободное расположение мест действия. У французского поэта хватало решимости переносить действие своих трагедий в Мекку, Перу, Пекин или в средневековую Францию. В «Смерти Цезаря» и в «Меропе» на сцену выходила народная толпа, а в «Семирамиде», написанной под некоторым влиянием «Гамлета», появлялась тень царя Нина. Но, учась у Шекспира, расширяя пределы классицистской трагедии, Вольтер не посягал на основы ее эстетики и видел в них единственную художественную систему, способную воплотить

¹ Из посвящения И. И. Шувалову к трагедии «Олимпия». Впервые напечатано в журнале «Литературное наследство», № 29—30, 1937. Рукопись хранится в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

идеи разума и соответствующую требованиям просвещенного вкуса.

Последовательно отстаивая в искусстве идеи Просвещения, Вольтер видел в классицистской трагедии тот жанр, который только и может воздействовать на чувства и разум зрителя, посредством которого могут быть раскрыты общественные идеалы и показаны идеальные характеры. Именно поэтому Вольтер не принимал принципов построения драмы, показа характеров, свойственных ренессансной драматургии. Он был против смешения патетических сцен и быта, возвышенного стиля и грубой речи. Это претило французскому драматургу не только потому, что противоречило его привычным представлениям о прекрасном; более основательная и принципиальная причина заключалась в том, что сложное движение действия, переходы от возвышенного к низменному представлялись Вольтеру непреодолимой преградой для последовательного развития идеи произведения. Там, где просветитель требовал, чтобы действие было подчинено единому строгому плану и каждым своим поворотом двигалось в нужном направлении, логически развивая идейную концепцию драмы, там у Шекспира, как это представлялось Вольтеру, царил полный произвол: идеи лишались последовательности, характеры становились внутренне противоречивыми. Происходило самое недозволенное, с точки зрения просветителя: в области творчества царил не разум, а стихия.

Так историческая ограниченность просветительской идеологии определила и эстетические оценки просветителей, заслонив даже для умнейшего из них все величие и идейную направленность Шекспира. Называя Шекспира гением «мощным, натуральным и возвышенным», Вольтер не мог ему простить его «грубости» и дурного вкуса, причем он относил эту «грубость» за счет непросвещенного века, в котором жил Шекспир. Недаром Вольтер называл Шекспира «варваром» и был убежден, что, живи английский драматург в просвещенное время, он писал бы по всем правилам классицизма. «Это натура прекрасная и дикая, — писал Вольтер о Шекспире, — никакой соразмерности, никакой обходительности, низменное сплетается с величественным, буффонное с ужасным... Это — хаос трагедии, прорезанный лучом света».

Учась у Шекспира, Вольтер, конечно, только заимствовал внешние приемы его искусства, самое существо его великой драматургии оставалось Вольтеру во многом чуждым.

Свой идеал Вольтер видел в синтезе двух систем — ренессансной и классицистской. Он писал: «Я всегда думал, что счастливое и умелое сочетание действительности, которая властвует на сценах Лондона и Мадрида, с благоразумием, изяществом, бла-

городством и благоприличием нашего театра может произвести нечто совершенное». Но полубный синтез исторически был, конечно, неосуществим, и дело ограничивалось тем, что, сохраняя основные принципы классицистской эстетики, Вольтер реформировал трагедию, вводя в нее больше действенности, зрелишных и этнографических моментов. Основная черта шекспировского стиля — его историзм, конкретность реалистического показа действительности — была Вольтеру глубоко чужда. И это было не результатом личного заблуждения драматурга, а общей чертой просветительской идеологии, как известно, страдающей антиисторизмом общественных взглядов, проистекающим из метафизичности их мировоззрения.

Отношение Вольтера к Шекспиру отмечено большой сложностью и противоречивостью. Вольтер был одновременно тем замечательным мыслителем и художником, который первым во Франции открыл Шекспира и всячески его популяризировал, и он же был одним из самых бесцеремонных хулигелей английского драматурга. Так, когда в 1776 году Летуэрнер выпустил свой перевод пьес Шекспира и в театре Французской Комедии показали «Гамлета» и «Ромео и Джульетту», то именно Вольтер писал в отчаянии своему другу: «Я умру, оставив Францию варварству». И «Гамлет», величайшая философская трагедия Шекспира, была названа Вольтером «грубой варварской пьесой», неприемлемой «даже для французской или итальянской черни».

Видя в трагедии орудие борьбы за политические и моральные идеи, Вольтер полагал, что эти идеи, получая художественное воплощение, образную форму, только в том случае сохраняют свою логику, свой универсальный и абсолютный смысл, если действие трагедии будет протекать в отвлеченной, нейтральной среде, если действовать будут отвлеченные, абстрагированные характеры, если происходящее на сцене не будет загромождено ни исторической, ни бытовой конкретностью.

Для Вольтера в театре главным было не изображение живой действительности, а моральная, философская и политическая проповедь. И он отдавал ей все свое искусство, создавал самые затайливые и захватывающие сюжеты только для того, чтобы сделать эту проповедь более привлекательной.

Его герои сохраняли рационалистическую ясность мышления и превосходную способность декламации при самых потрясающих обстоятельствах. Слова, произносимые в театре, были идеями автора, облеченными в четкую, изящную форму. Эти слова не просто выражали интимные чувствования героев; они имели свою собственную и, как казалось Вольтеру, большую задачу — с предельной эмоциональной силой воздействовать на сознание зрителей.



Вольтер и Лекен на репетиции «Магомета» Вольтера

Но если речь героев не была индивидуализирована, то актеры, создававшие эти характеры, должны были насытить их пылом собственных чувств, чтобы публицистические тирады зазвучали со страстной силой личных переживаний. Стремление Вольтера очеловечить характеры, сравнительно слабо реализованное им в его творчестве, в большей степени осуществлялось игрой актеров — воплотителей его образов на сцене.

Более глубокому усвоению идей должны были помогать и все сценические эффекты театра. Вольтер всегда очень заботился о зрелищной стороне своих трагедий. В его трагедиях стали появляться исторически и национально более правдивые декорации и костюмы.

Трагедии Вольтера имели огромный успех у современников. К концу жизни Вольтера его почитала вся Франция. Когда восьмидесятичетырехлетний Вольтер приехал в 1778 году на премьеру «Ирены», восторженные зрители устроили ему шумную овацию; на сцену был вынесен бюст поэта и увенчан лавровым

венком. Повсюду кричали «Да здравствует Вольтер!», а актриса Вестрис прочла торжественное обращение, которое кончалось такими строками: «Вольтер, прими венок, который тебе только что преподнесли. Хорошо заслужить его, когда его дает тебе вся Франция». Чествование поэта вылилось в политическую демонстрацию, Вольтера приветствовало революционное третье сословие.

Театр Вольтера, несмотря на идейные компромиссы, возбуждая в массе ненависть к тирании и фанатизму и любовь к свободомыслию и гражданственности, служил делу народа. И в этом великая историческая заслуга Вольтера не только перед его современниками, но и перед будущими поколениями.

МАРИВО

Во французской драматургии первой половины XVIII века творчество Мариво занимает как бы промежуточное положение между салонной комедией и просветительской драмой. Социальной причиной этого стилевого сращивания было широкое распространение этических и эстетических взглядов просветителей. Проникая в прогрессивно-дворянские круги, эти воззрения воздействовали на аристократическое искусство, в результате чего салонная комедия, наделенная чувственным элементом и изысканным стилем, изящная и остроумная, но лишенная сколько-нибудь значительного содержания, обрела этическую проблематику и яркие реалистические черты.

Пьер Мариво (1688—1763), родившийся в Париже, провел свою юность в провинции, здесь он изучал юридические науки и готовился стать адвокатом. Но, увлекшись литературой и театром, он пишет и ставит на сцене комедию в стихах «Осторожный и справедливый отец» (1706). Затем Мариво переезжает в Париж и становится завсегдатаем аристократических салонов маркизы де Ламбер и маркизы де Тансен. В этих салонах возрождались утонченная манерная литература знаменитых прециозных салонов XVII века и вместе с тем именно здесь представители раннего Просвещения — Монтескье, Фонтенель, Ламотт — находили себе аудиторию для пропаганды просветительского учения. Мариво первоначально занимался сочинением галантных романов и пародийных поэм и выпускал их анонимно, как это обычно делали писатели непрофессионалы из аристократов. Однако, потеряв все свое состояние, вложенное в пресловутое предприятие авантюриста Лоу, Мариво вынужден был стать профессиональным литератором. Развивая активную деятельность, он выступает как автор многочисленных развлекательных комедий, предназначенных главным образом для театра Итальянской Комедии и

одновременно как издатель морально-назидательных журналов («Французский зритель» и «Неимущий философ»), создаваемых по образцу лондонских изданий Стиля и Аддисона.

В дальнейшем Мариво как бы объединяет идеологические тенденции этих двух направлений своей деятельностью и создает новый тип любовно-психологической комедии: оставаясь верным сторонником жанра салонной комедии, Мариво привносил в нее черты буржуазно-сентиментальной драмы.

Реалистические устремления Мариво сказываются не только в его лучших комедиях, но с особенной силой они звучат в его романах «Жизнь Марианны» (1731—1741) и «Крестьянин, вышедший в люди» (1735—1736), являющихся первыми образцами психологического романа во французской литературе XVIII века.

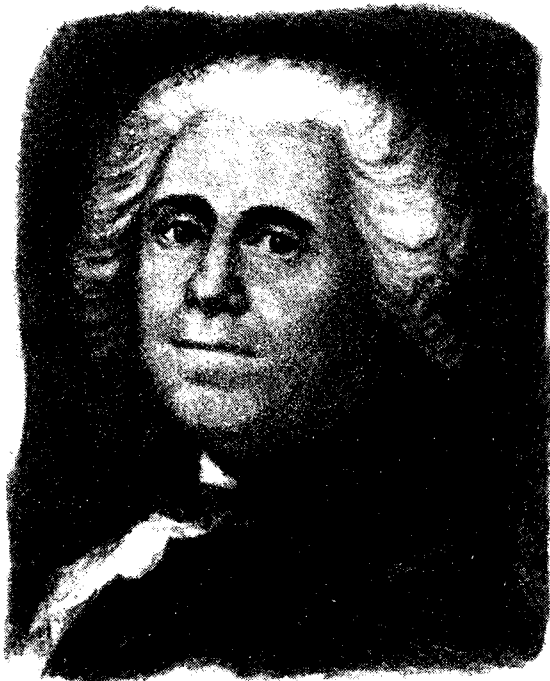
Всего Мариво написал тридцать комедий, из них для театра Итальянской Комедии — девятнадцать, а для театра Французской Комедии — одиннадцать.

В ранних пьесах Мариво видно, как в традиционный жанр развлекательной комедии, на первых порах еще чисто механически, привносились просветительские тенденции. Этот компромиссный характер раннего творчества Мариво особенно ярко выявляется при сопоставлении таких его пьес, как «Арлекин, облагороженный любовью» (1720) и «Остров рабов» (1725).

Первая из этих комедий была вполне привычной для посетителей театра Итальянской Комедии. Она содержала традиционные приключения популярной маски комедии дель арте. И хотя «Арлекин, облагороженный любовью» был уже не сценарием, а литературной комедией, с психологически более разработанными образами и с более отделанным драматическим диалогом, но основа комедии, ее сюжет были традиционными. Зато совершенно необычными для театра Итальянской Комедии были события и идейная направленность второй пьесы Мариво — «Остров рабов».

Несмотря на то, что в комедии действовали те же традиционные маски итальянской комедии, она носила на себе отпечаток просветительской дидактики.

Сюжет комедии заключался в том, что господа вместе со своими слугами попадали на остров, населенный беглыми рабами. Эти рабы выработали у себя законы «естественного порядка» и, чтобы восстановить справедливость, заставляют вновь прибывших господ занять положение слуг, а слугам дают право распоряжаться своими бывшими господами. Старейшина острова — Тривелин — говорит господам: «Мы преследуем не вашу жизнь, а варварство, жестокость вашего сердца, которую мы хотим разрушить. Вы меньше наши рабы, чем наши пациенты, больные,



Пьер Мариво

и мы беремся за три года сделать вас здоровыми — иными словами, человечными, разумными, великодушными на всю жизнь».

Такова была программная установка пьесы, напоминающая просветительскую веру в моральное оздоровление человека, вернувшегося к своему естественному состоянию.

Происходило превращение слуги Арлекина в господина, а господина Иппократа — в слугу, что должно было символизировать смену социальных состояний. Но это превращение носило столь условно игровой характер, что не вызывало никаких ассоциаций социального порядка, а скорее воспринималось как традиционный обмен масками между господином и слугой. Получив свободу, Арлекин предавался пьянству, грозил барину палкой, влюблялся в госпожу и проделывал прочие «вольности», которые, впрочем, тот же Арлекин десятки раз совершал и в других, обычных сценариях.

Но особенно явственно идея автора проступала в финале комедии.

Слуга и господин неожиданно испытывают угрызения совести.

«Мое дорогое дитя, — говорит недавно еще колотивший палкой своего слугу господин, — забудь, что ты был моим рабом; я не достоин быть твоим господином».

«Это я должен просить прощения, что плохо вам служил, — отвечает недавно еще клявший своего жестокого барина слуга. — Когда вы били меня, это была моя вина».

После этих слов барин и слуга бросаются друг другу в объятия. Подобная же умилительная сцена происходит между госпожой и служанкой. А старейшина острова, обливаясь слезами умиления, восклицает: «Вы меня бесконечно радуете. Давайте же обнимемся вместе, дорогие дети!»

Подобная концовка, как и вся комедия в целом, вопреки желаниям автора, по существу, звучала явной пародией на просветительские идеи: было очевидно полное несоответствие просветительского сюжета с условными масками и буффонной формой комедии дель арте.

В столь же идиллических тонах, с затушевыванием всех социальных противоречий, написаны две другие «философские» комедии Мариво — «Остров разума» (1727) и «Новая колония» (1729). Причудливое совмещение просветительской тематики с традиционными театральными трюками и масками порождало вместо нового типа комедии странные гибриды, которые никого не поучали из-за своих буффонад и мало кого веселили из-за своей претензии на «философию».

Новый тип комедии был создан только тогда, когда Мариво отказался от механического объединения несоединимых элемен-

тов и стал искать в самой жизни таких героев и такие события, которые могли бы органически спаять морализующую тенденцию с изящной живостью действия. Таким жанром оказалась для Мариво лирическая салонная комедия, посвященная целиком превратностям любви, но не лишенная при этом определенной просветительской установки.

В комедиях Мариво любовь изображалась как чувство легкое, поэтичное, хотя и глубоко проникающее в душу людей, но не лишенное своих хитростей и даже расчетливости. Случай постоянно выступал основной причиной сюжетных коллизий, коренным образом меняющих судьбы влюбленных героев. Наиболее типичным приемом сюжетного построения комедий Мариво был прием переодевания. Он встречался почти во всех произведениях драматурга — и в «Игре любви и случая», и в «Откровенных», и в «Испытании», и в «Школе матерей», и в «Торжестве любви», и в ряде других.

В комедии «Игра любви и случая» (1730) дворянин Дорант должен жениться на дворянке Сильвии. Жених и невеста, будучи незнакомы, хотят лучше узнать друг друга. Для этого они переодеваются — Дорант в костюм своего лакея Паскена, а Сильвия в платье своей горничной Лизетты. Выдавая себя за слуг, они одновременно наряжают слуг в свои платья и передают им свои имена. Таким образом, Сильвия ошибочно принимает слугу Паскена за своего жениха Доранта, а Дорант считает его слугой; Дорант же ошибочно принимает Лизетту за свою невесту Сильвию, а Сильвию считает ее служанкой. Но, обманув подобным маскарадом друг друга, Дорант и Сильвия не ошибаются в своих сердечных склонностях: Дорант, отвергая «невесту», влюбляется в ее «служанку», а Сильвия, шокированная грубостью «жениха», предпочитает обходительного «слугу».

Господам приходится, отдаваясь чувству, пренебречь сословным неравенством. Хотя в данном случае это неравенство и мнимое, однако Дорант уверен, что он полюбил служанку, а Сильвия убеждена, что она принимает ухаживания лакея. Но личные достоинства «служанки» Сильвии так велики, что Дорант открывается Сильвии и делает ей предложение. Только после этого выясняется маскарад, и комедия заканчивается двумя равными браками — господина с госпожой и слуги со служанкой. Всем ходом действия своей комедии Мариво как бы утверждает мысль, что социально непривилегированный человек, наделенный личными достоинствами, может обладать благородством безотносительно к его происхождению. Но одновременно в этой ситуации можно разгадать и другую мысль — сословного благородства не может скрыть никакая лакейская куртка.

Мариво в своих комедиях не заостряет социальных противоречий между дворянством и буржуазией; напротив, он старается их скрыть, а то и вовсе уничтожить. Для этого он всячески идеализирует дворянство, наделяя его всевозможными добродетелями, и в то же время изображает демократические низы буржуазии грубой, жадной и глупой массой, в противовес той разумной, с точки зрения Мариво, части ее, которая именно в дворянстве видит свои жизненные идеалы.

Особенно обнаженно тенденциозность Мариво видна в его комедии «Испытание» (1740). Здесь дворянин Люсидор влюбляется в крестьянку Анжелику, и это порождает не драму социального неравенства, а приводит к вполне благополучной развязке. После того как девушка безукоризненно выдерживает испытание — гонит от себя прочь двух подставных женихов, подсланных к ней ее недоверчивым возлюбленным, — он женится на ней.

Люсидор и не помышлял обмануть Анжелику; он только хотел проверить, достаточно ли она любит его. Но ему нечего тревожиться: он для нее истинный идеал. «Все эти молодцы мне не нравятся, — говорит Анжелика Люсидору, — начиная от первого и кончая последним, который меня укорял на днях, что мы с вами чересчур часто разговариваем, как будто это неестественно, что я предпочитаю ваше общество его обществу. Как это глупо!» Эти слова Анжелики относятся к ее бывшему жениху — крестьянину Блезу, который, получив от дворянина отступного, охотно отказался от своей невесты. Так самым откровенным образом Мариво идеализирует тот класс господ, от которого он требовал лишь несколько более снисходительного отношения к своим незнатным, но верным почитателям.

Если третьему сословию Мариво предлагал смотреть на «порядочного дворянина» восторженными глазами крестьянки Анжелики, то самих дворян он призывает несколько остепениться и поучиться просветительской морали у людей нового, молодого класса. В «Школе матерей» (1732) показана мать, насильственно выдающая свою дочь Анжелику за старика, сын которого любит Анжелику и любим ею. Ситуация подстраивается таким образом, что престарелый жених, придя делать предложение своей невесте, говорит пылкие речи собственному сыну, скрывавшемуся в этой же комнате. Комический эффект узнавания завершается трогательной сценой: дети стоят перед родителями на коленях и просят извинить их шутку, а родители, испытывая укоры совести, со слезами умиления благословляют молодую пару.

Использованные драматургом мотивы двух мольеровских комедий — «Школа жен» и «Скупой» — теряли свою социальную остроту. Умиротворяющий финал «Школы матерей» притуплял

и без того умеренную критику буржуазного эгоизма и расчетливости.

Симптоматична в этом отношении комедия «Завещание» (1736), основанная уже не на классическом конфликте любви и долга, а на конфликте вполне современном, когда во имя выгоды, расчета люди идут на разные компромиссы. Юная пара обязана сочетаться браком — таково условие получения наследства; любви нет, но ни жених, ни невеста не хотят в этом сознаться, потому что потеряет деньги тот, кто откажется от брака, а не тот, кому будет отказано. Завершается комедия как бы победой «любви», жадность преодолена, у героя хватает мужества уплатить своей навязчивой невесте двести тысяч и жениться на возлюбленной. Следуют две счастливые свадьбы. Но какое это вымученное, безрадостное «счастье»!

Критическое осуждение в комедиях Мариво, по существу, заменяется моральным укором или легкой, добродушной иронией. Так, в комедии «Торжество любви» (1732) философ Гермократ, проповедуя аскетизм, умерщвлял живые страсти не только в самом себе, но и у своего ученика Ажиса и сестры Леонтины. Принцесса Леонида, влюбленная в Ажиса, являлась в дом Гермократа и, представляясь то юношей, то действуя открыто, влюбляла в себя всех трех сторонников аскетической философии. Воспламенив сердце Ажиса, Леонида продолжает свою интригу со страстно влюбившимися в нее Гермократом и Леонтиной. Но в плутнях Леониды не было обмана; они были тем средством, которое приводило к полной победе чувства. Мариво не видит ничего предосудительного в плутне, хитрости, если эта хитрость способствует достижению благой цели. Так, когда героиня комедии «Ложные признания» обманным путем проникает в дом к даме своего сердца и под вымышленным именем добивается ее доверия, то он такими словами оправдывает свой мошенничество: «Всё, что происходило в вашем доме, — обман, кроме любви моей, которая беспредельна». И героиня оказывается не только прощенной, но и превознесенной: предприимчивость — тоже добродетель, особенно, если она служит любви.

Если в плане социальной проблематики комедии Мариво не представляют большого интереса, то психологическая обрисовка персонажей, показ тончайших оттенков чувства в этих комедиях дается порой с настоящей глубиной. Очень точную характеристику Мариво дал Вольтер, сказавший о нем, что «это человек, который знает все тропинки человеческого сердца, но который не знает его большой дороги».

Стилистика комедий Мариво определялась его стремлением сочетать изысканный стиль галантных салонов с буржуазной идиллической чувствительностью и задушевностью. Мариво

особенно умел раскрывать лиризм и естественность чувств в любовных переживаниях своих героев. В их монологах порой можно было узнать влияние расиновских пьес, правда, уже лишенных трагического пафоса и приспособленных к салонному обиходу.

Комедии Мариво, построенные с виртуозным изяществом, писались языком, выдержанным в духе салонного красноречия (так называемый «мариводаж»), и все же в них всегда сказывалось желание писателя ввести изысканную и фривольную жизнь салонов в рамки патриархальной порядочности.

Комедии Мариво, знаменуя собой дальнейшее разложение классицистской комедии, в то же время содержали зачатки стилизованных особенностей чувствительной драмы и тем самым как бы шли навстречу уже появляющемуся во Франции сентиментализму.

ПРАВОУЧИТЕЛЬНАЯ КОМЕДИЯ

Если в драматургии Вольтера и Лесажа развивались национальные традиции французского театра, то нравоучительная, дидактическая комедия, утвердившаяся на сцене театра во второй четверти XVIII века, испытала на себе сильнейшее влияние иноземной, английской драматургии.

Для французской буржуазии ее английские собратья во многом, в том числе и в культуре, были примером, так как они уже добились того, к чему только стремились верхи третьего сословия во Франции.

Закрепив свои экономические права и заняв подобающее место в государственном управлении, английская буржуазия создала свою идеологию, выражающую идею дворянско-буржуазного компромисса, осуществленного так называемой «славной революцией» 1689 года. Но плоды этой «революции», пренебрежительно названной Энгельсом «сравнительно незначительным событием 1689 года», были лишены каких бы то ни было революционных черт. Именно на примере английского компромисса крупная французская буржуазия укрепляла свою уверенность, что содружество дворянства и буржуазии вполне достижимо. Видя мирное содружество английского дворянства и буржуазии, французские идеологи мирного вращивания буржуазии в дворянское государство полагали, что этого можно добиться путем морального убеждения господствующего сословия.

К середине XVIII века пропаганда английской философии и литературы, начатая еще Вольтером и продолженная рядом других писателей, достигла наибольшей силы. По поводу всеобщей англomanии философ Гримм насмешливо писал, что «бед-

стве угрожает французской галантности, французским вкусам и даже французским туалетам». Романами английских авторов и особенно «Памелой» Ричардсона зачитывался весь Париж. В течение короткого времени «Памела» была переведена четыре раза. Таким же шумным успехом сопровождалась две популярнейшие пьесы английского театра — «Лондонский купец» Лилло и «Игрок» Мура, последнюю перевел даже сам Дидро. За переводами следовали переделки; наиболее удачной из них был «Беверлей» Сорена.

Но восприятие английских образцов приобретало различный характер применительно к тем целям, которые ставили перед собой различные группы французского общества. Если наиболее умеренная ее часть тяготела к буржуазно-охранительной линии английского Просвещения, хотела приспособления английского опыта к французским условиям, к идеалам и вкусам абсолютистского толка, то совсем иной была ориентация ведущих идеологов Просвещения. Они воспринимали учение английских материалистов, английскую литературу, а также демократизацию драмы как важнейшие принципы просветительской идеологии и эстетики и в своих собственных теориях и практике придавали им более решительный, революционный характер.

Первый этап освоения во Франции английской морализирующей драматургии был связан с именем Филиппа-Нерико Детуша (1680—1754), долгое время жившего в Англии в качестве члена французской дипломатической миссии и хорошо знавшего английскую драму и театр.

Полагая, что главное достоинство драматургии заключается в моральной пропаганде, Детуш видел ее цель в показе буржуазных добродетелей и в защите дворянских представлений о чести.

Из всего богатого содержания английской драматургии Детуш избирал как образцы для подражания не те произведения, в которых были ярко выражены черты нового направления, а те, которые в наибольшей степени соответствовали привычным, классицистским нормам французского театра. В предисловии к своей комедии «Ночной барабанщик, или Муж чародей», являющейся переделкой английской комедии Аддисона, Детуш писал: «Бесспорно, что из всех английских пьес, которые я читал или видел на сцене лондонских театров, эта в наибольшей степени приближается к нашим комедиям и по своему сюжету и по своим характеристам».

Даже пытаюсь ознакомить французскую публику с Шекспиром, Детуш полагал, что это возможно только после переделки Шекспира на пасторальный лад. Следуя примеру Давенанта, он превратил один из глубоких философских эпизодов «Бури» в галантную и при этом не лишённую эротического налета

сцену, чтением которой французский поэт развлекал великосветских дам.

Семейные события и морализирующие герои английской меццанской драмы под пером французского писателя обретали галантность, трогательные домашние сюжеты подчинялись классицистским правилам, добродетельные персонажи произносили свои чувствительные речи александрийскими стихами, а степенный ход развития сюжета нарушался время от времени острыми комическими поворотами, традиционными для французской комедии.

Выражая общий принцип французских переделок английских образцов, один из современных журналов писал: «Сюжет, дурно выполненный иностранным писателем, становится совершенно новым под пером писателя французского: если один поставляет прекрасные идеи, то другой возводит их в перл творения».

Но приспособление английской драмы сводилось не только к ее подчинению французским нормам. В драматургии Детуша перерабатывались и самые идеи английских источников. Детуш изображал взаимоотношения буржуазии и дворянства более сглаженно; в своих комедиях он призывал дворян избавиться от излишнего тщеславия и вступить в мирное сожителство с добродетельными и столь же почтительными буржуа. Дворянство должно само понять, что пора его безраздельного господства прошла, что уже образовался новый, второй класс господ — буржуазия; поняв это, оно должно признать добродетели за буржуазией, как буржуазия признает доблести за дворянством.

Эта основная идея творчества Детуша со всей очевидностью раскрывается в его лучшей комедии «Гордец» (1732).

Граф де Тюфьер хочет жениться на дочери богача Лизимона. Тюфьер, хотя и разорен, но полон сознания своего дворянского превосходства. Главная черта его характера — тщеславие. Это единственный порок графа; в остальном он человек вполне достойный. Но его тщеславие вызывает неудовольствие богача Лизимона, этого «владельческого князя миллиона экю», как называет его Детуш. Таким образом происходит столкновение дворянского достоинства с достоинством буржуазным. Эта борьба завершается капитуляцией дворянина: он получает урок от собственного отца, который, в свое время обвиненный в политическом преступлении, потерял имущество и скрывается от общества.

Тюфьер-отец является на свадьбу к сыну, наряженный в нищенские лохмотья. Чванливый сын оскорблен бедственным положением отца и просит его не показываться на людях. Происходит патетическая сцена, и сын, пристыженный отцом за то, что не хотел признать своего родителя, на коленях просит отца

простить его. В этот момент приходит весть, что старик Тюффер был обвинен безвинно и что ему возвращаются его имения и должности.

Французский историк театра Пти де Жюльвиль, комментируя конфликт этой пьесы, пишет: «Два могучих врага сражались равным оружием и завершают бой тем, что объединяются, понимая, насколько один необходим другому». В этой откровенной характеристике не указано только одно: против кого объединяются эти две силы — аристократ и буржуа.

В целом ряде своих пьес (например, «Женатый философ», 1727; «Притворная Агнеса», 1759) Детуш подвергал умеренной критике дворянские и буржуазные пороки — распушенность, корыстолюбие, эгоизм, обычно сводя дело к исправлению своих героев и благополучному разрешению всех недоразумений.

Вводя чувствительный элемент в комедийные сюжеты, Детуш приближал французскую комедию к жанру буржуазной драмы. Назойливая морализация самым пагубным образом сказывалась на характерах его персонажей, которые, по словам Лессинга, были «какие-то деревянные, искусственно вырезанные, перегруженные аффектацией, странными манерами и педантизмом».

Претендуя на новизну жанра своих комедий, Детуш полагал, что он при этом сохраняет драматическое искусство в лоне классицизма, разрешая исконное противоречие между трагедией и комедией. Но трагедия в его морализирующих пьесах теряла героическое начало, а комедия — сатирическое. Рождался некий гибридный жанр, в котором заурядная буржуазная мораль облекалась в обветшалую классицистскую форму.

Безоговорочное приятие классицизма творцом нравоучительной комедии видно еще из того, что при избрании Детуша в Академию последний, заняв место эпигона Расина Кампистрона, произнес в его честь пышную хвалебную речь и был принят академиками в свою среду как достойный продолжатель исконных традиций классицизма.

Столь же традиционными и консервативными были и политические взгляды Детуша. Умирая, он просил сына передать королю, «что все свои сочинения он писал для прославления царствования Людовика XV». В ответ на столь редкое по тем временам изъявление монархических чувств Людовик XV велел отпечатать произведения верноподданного Детуша в луврской типографии.

Следующим этапом в развитии жанра комедии было освобождение ее от классицистских норм и уже прямое сближение с английскими образцами.

Вместо классической формулы «смехом исправлять нравы» предлагалось пользоваться новым способом искоренять



Сцена из комедии Детуша «Женатый философ»

пороки — пробуждать совесть даже у самого порочного персонажа. Сатира решительным образом исключалась, ее место заняла чувствительная проповедь, в результате которой происходило неизменное пробуждение совести, и дурные наклонности сменялись вызываемыми из недр души добродетелями. Эти фальшивые, сентиментальные пьесы сохранили наименование комедий только потому, что обязательно завершались благополучной развязкой.

Создателем жанра «слезной комедии» во Франции был Нивель де Лашоссе (1691—1754), применявший идеи умеренных английских просветителей для своей «миротворческой» драматургии. Его комедии («Модный предрассудок», 1735; «Меланида», 1741; «Памела» по роману Ричардсона, 1743; «Школа матерей», 1744; «Гувернантка», 1747) на первый взгляд содержали в себе критику дворянского эгоизма и распушенности; на самом же деле это была не критика дворянства, а лишь указание на временные заблуждения отдельных представителей аристократического общества, которые под воздействием окружающих их добрых людей легко возвращаются на путь добродетели.

Просветительские идеи о врожденной доброте человека и о естественном равенстве людей истолковывались Лашоссе в том смысле, что из действительности, показанной в его драматургии, исключалось всякое представление о социальном неравенстве, и любой порочный, паразитический персонаж возводился в ранг добродетельного героя.

Развращенность дворянского общества, сделавшего правилом хорошего тона супружескую неверность, не осуждалась Лашоссе, он говорил об этом как о некоем модном предрассудке («Модный предрассудок»). Бесчестность судейских чиновников сводилась к судебной ошибке, поняв которую сам судья продавал свое имение, возмещал убыток и благословлял брак своего сына с дочерью безвинно пострадавшей жертвы («Гувернантка»). В таких же умилительных тонах рисовал Лашоссе портрет дельца-финансиста с расчетом на то, что люди поверят, будто волк Тюркаре не замаскировался в овечью шкуру, а воистину переродился в овцу («Состоятельный человек», 1751).

Особенно отчетливо выявляется ложная идейная установка Лашоссе в его популярной пьесе «Меланида» (1741).

Граф д'Ормансе тайно женится на Меланиде, девице незначительного происхождения. У них рождается сын. Родители графа разъединяют пару. Получив через некоторое время ложное известие о смерти жены и сына, граф верит ему. Меланида же считает себя покинутой. Она живет с сыном Дарвианом у своей подруги Доризен. После смерти знатного родственника граф получает от него наследство и имя: отныне его зовут маркизом

д'Орвиньи. Проходит восемнадцать лет. Маркиз сватается к молодой девушке, которую любит юноша Дарвиан. Между соперниками происходит ссора, и они готовы драться на дуэли. Тогда брат Доризен, знающий истину о маркизе д'Орвиньи, открывает Дарвиану тайну его рождения и одновременно уговаривает маркиза признать жену и сына. Маркиз сначала отказывается сделать это: во-первых, ему не хочется «упустить девушку», во-вторых, он не чувствует склонности к Меланиде; в третьих, он хочет проучить дерзкого мальчишку Дарвиана.

Сын приходит к отцу:

— Скажите мне одно слово: скажите, что я не обманываюсь, что я ваш сын.

Маркиз молчит. Тогда сын патетически восклицает:

— Хорошо, я для вас никто, я только соперник. Мы с вами будем драться. Я в полном отчаянии и хочу погибнуть от вашей руки!

Эти слова сына пробуждают совесть маркиза. Он восклицает с пафосом:

— Несчастный, как ты смеешь предлагать подобное своему отцу!

Отец и сын бросаются друг другу в объятия. Тут же льет слезы и Меланида, возвращенная жена. Слезы лили и зрители; ведь автор постарался убедить их, что злодеев на свете нет, а есть лишь временно заблудшие души и что всякий человек, как бы он ни был черств и надменен, легко может стать добродетельным, стоит лишь обратиться к нему с чувствительным словом и растрогать его душу.

Постоянной темой комедий Детуша и Лашоссе были семейные отношения, возникавшие при смешанных браках. Конфликт обычно разрешался пробуждением в душе дворянина добродетели или, точнее, его перерождением. Благополучное разрешение конфликта в недрах дворянско-буржуазной семьи символизировало идею социальной ассимиляции дворянства и буржуазии; в данном случае семья была как бы ячейкой, по примеру которой должно быть устроено идеальное общество.

Если великие просветители внушали массе третьего сословия идею борьбы с феодализмом, то умеренные буржуазные идеологи типа Детуша и Лашоссе всячески стремились противопоставить идею общественной борьбы идею мирного сожительства. Выражая в своих комедиях консервативное буржуазное миропонимание, Детуш и Лашоссе были одновременно крепко связаны с дворянским кругом и стремились совершенно не показывать в своих комедиях социальные противоречия, назревающие между дворянством и буржуазией. Авторы нравоучительных комедий, как и вся масса привилегированной буржуазии, находи-

лись под сильнейшим влиянием дворянской идеологии. Поэтому в борьбе буржуазии с дворянством Детуш и Лашоссе оказались на стороне господствующего класса и были открытыми врагами Вольтера и энциклопедистов.

С особой наглядностью эта враждебность сказалась в творении реакционного писателя Шарля Палиссо (1730—1814), сочинившего по специальному заказу министра Шуазёля клеветнический антипросветительский фарс «Философы» (1760). Жалким образом имитируя молюеровских «Ученых женщин», Палиссо придумал историю о некоей ученой дуре, которая, начитавшись сочинений философов-просветителей, решает выдать замуж свою племянницу за одного из них. Эти высмеиваемые Палиссо «философы» суть Гельвеций, Дидро, Руссо, названные вымышленными именами. Извращая самым невежественным образом материалистическое учение Гельвеция и Дидро, Палиссо, открыто продавший свое перо, объявляет их проповедниками «идеи», которая гласит: «Дозволено все, что в моих интересах».

«Все дозволено! — восклицает, наслушавшись речей своего господина, слуга. — Надо действовать только согласно своему интересу». И он тут же залезает в карман к своему господину. Сами «философы» действуют не менее нагло, когда они лицемерно восхваляют глупости ученой дуры, надеясь поживиться ее добром. Они изображены как шайка закоренелых мошенников. В своем стремлении оскорбить философов-просветителей Палиссо доходил до глумления над сочинениями Дидро, Руссо и Гельвеция. Но предела наглости Палиссо достигал в заключительной сцене. Пародируя идею Руссо о пагубности дворянско-буржуазной цивилизации и о нравственной чистоте людей, живущих в патриархальном мире, Палиссо истолковал ее как призыв философа к возвращению человека к животному состоянию. Поэтому Палиссо заставляет «философа», изображающего Руссо, выбегать на сцену на четвереньках и защищать свое «учение», ползая по полу.

Можно полагать, что жалкий автор «Философов» устроил этот трюк, зная злую фразу, сказанную по поводу Руссо Вольтером. Во всяком случае, Палиссо считал Вольтера своим сторонником и послал ему экземпляр комедии. В ответ он получил гневную отповедь фернейского патриарха, заявившего, что считает себя оскорбленным не менее других, ибо сам первым провозгласил главнейшие идеи просветительства. Отхлестав наглого писаку, Вольтер закончил гневным каламбуром: «Pâlis, sot!»¹ («Бледней, дурак!»). Таково было истинное имя этого ничтожества, действовавшего по заданию реакционного правительства.

¹ Игра слов — по-французски фамилия Палиссо пишется Palissot.

В справочнике о французских литераторах, составленном Палиссо, он, приводя разноречивые оценки и суждения о себе, друзей и врагов, предоставлял будущим поколениям судить, кто из них прав.

Суд последовал скоро. В 1782 году была сделана попытка возобновить пьесу «Философы». И в тот момент, когда актер, изображавший Руссо, вполз на сцену на четвереньках, в зале раздались гневные восклицания и зрители с возмущением повскакали со своих мест. Спектакль пришлось прервать. Так жизнь дала свой ответ врагам философов. Великие освободительные идеи Просвещения в 80-х годах уже полностью овладели умами лучшей части французского народа.

ДИДРО

Французское Просвещение ко второй половине XVIII века вступило в свой высший и решающий этап. Резкое обострение социальных противоречий, выразившихся в открытой буржуазной оппозиции абсолютизму и в ряде народных волнений, неудачная внешняя политика французского правительства и пагубный для Франции мир 1748 года способствовали зарождению в стране предреволюционной ситуации. Идейными выразителями революционной общественной силы были философы-материалисты, подвергавшие беспощадной критике все политические, общественные и культурные установления абсолютистского государства. Это были люди, по определению Энгельса, «просветившие французские головы для приближавшейся революции».

Свои политические воззрения, философские и исторические взгляды, свою программу общественных реформ и эстетическую систему — все то, что было подсказано реальным ходом социальной борьбы, — просветители подчиняли непосредственным целям идеологического наступления. Они отрицали сословные привилегии и утверждали идею социального равенства людей, они отрицали церковные бредни и утверждали материалистический взгляд на природу, они отрицали стеснительные законы классицизма и объявляли свои новые эстетические нормы. Наступление шло по всему фронту. Еще никогда и нигде критика феодальных установлений и понятий и пропаганда новых идей и знаний не получали такого масштаба, не носили столь массового характера. Воспитывая сознание масс, просветители полагали, что они выступают от имени самого «разума», и, обличая современный общественный уклад, противопоставляли ему некое идеальное «естественное общество». В этом отношении проявилась ограниченность, непоследовательность материализма французских про-

светителей. Материализм просветителей был лишен диалектики, философы-материалисты XVIII века представляли изменения в обществе не как процесс развития материальных основ самого общества, а как результат воздействия на это общество просветительских идей.

Верно полагая, что человеческое сознание зависит от окружающей его среды, они делали исключение только для своего собственного сознания, видя в нем источник того просвещения, которому суждено, овладев умами всего народа, стать силой, преобразующей действительность. Так метафизический материализм просветителей в области общественных взглядов перерождался в утопический идеализм.

Подобным же противоречием была отмечена и эстетика просветителей, в которой принцип реалистического изображения действительности предполагал как свою главную цель показ идеализированного «естественного человека».

Свое полное и глубокое теоретическое обоснование новое направление в искусстве получило в работах Дени Дидро (1713—1784).

Наряду с Вольтером Дидро являлся всеобъемлющим гением своего века. Он самоучкой достиг вершин современной науки и занимался самыми разнообразными отраслями знания. Дидро отлично знал математику и писал математические трактаты; он изучал медицину и составил один из первых учебников по физиологии; он был одним из основоположников материалистической теории познания; он сочинял трактаты по вопросам экономики; он из года в год посещал парижские художественные выставки и давал о них отчеты, которые определили новый этап в понимании сущности изобразительного искусства; его перу принадлежат превосходные литературные произведения и среди них лучшая, наиболее глубокомысленная и правдивая книга века, гениальный «Племянник Рамо», удостоившийся высокой похвалы Гёте, Гегеля и Маркса¹. Дидро, наконец, являлся неутомимым редактором Энциклопедии и писал для нее статьи на самые разнообразные темы, начиная от статьи о прекрасном и кончая заметкой о том, как лильские ткачи ткут полотно.

И этот человек со всей присущей ему страстностью и энергией отдавался театру. Еще в одной из самых ранних своих повестей, в «Нескромных драгоценностях», Дидро начал критику придворного классицизма. Затем философ написал одну за другой серьезные комедии — «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758), которым были предпосланы два теоретических сочинения: «Разговоры о «Побочном сыне» и трактат «О драма-

¹ Маркс, отвечая на вопросы анкеты, предложенной ему дочерями, в графе «Ваш любимый прозаик» написал: «Дидро».

тической поэзии». В самый зрелый период деятельности Дидро им был написан «Парадокс об актере».

Дидро дружил с Гарриком, был близко связан с Клерон и актрисой Итальянской Комедии Риккони, с которой переписывался по вопросам сценической игры; писал он также письма по этому же вопросу и молодой актрисе Варшавского театра Жоден. Любовь к театру, сопровождавшая Дидро всю жизнь, не покинула его в годы старости. За несколько лет до смерти философ написал веселую комедию «Хорош он или дурен».

Девизом всей поистине титанической деятельности Дидро была фраза: «Людам разумным нравится лишь реальный мир». Как бы ни была дурна окружающая действительность, Дидро все же страстно любил жизнь и непоколебимо верил в силу человека. Без этого не имела бы смысла вся его просветительская работа.

Дидро, как и все просветители, идеализировал буржуазные отношения, не понимая их антагонистического характера, но эта идеализация была в общественных условиях XVIII века вполне искренней и объективно закономерной. Дидро защищал буржуазное развитие потому, что считал его благотворным для всех членов общества, а не только для имущих, для богатей. Великий философ-просветитель видел дальше и глубже, чем того требовали классовые интересы буржуазии. Борясь за новое, буржуазное общество, он надеялся, что в нем не воскреснут в новом виде сословные привилегии и общественное неравенство. Дидро выражал демократическую сторону буржуазной духовной эмансипации XVIII века, общие стремления всех слоев третьего сословия и был уверен, что грядущее буржуазное общество будет обществом равенства и свободы.

Но годы революционных штурмов еще не наступили. Буржуазия пока еще не выступала с «критикой оружием» — она действовала «оружием критики», и в ее арсенале театр был одним из сильнейших средств идеологического воздействия на массы третьего сословия. Для Дидро, как и для других просветителей, сценические подмостки были прежде всего той трибуной, с которой можно было легче всего поучать людей: искоренять в них эгоистические пороки и внушать им гражданские добродетели.

Такое понимание высокой цели искусства предполагало нравственные достоинства у самого художника. Поэтому через многие публицистические произведения Дидро проходит мысль о гражданских и моральных качествах писателя. Философу-просветителю были ненавистны литераторы, которые из «смешного преклонения перед некоторыми сословиями описывают только их нравы». Презрительно отзываясь о дворянских прихвостнях, Дидро говорил, что их творчество «становится каналом, по которому недостатки великих мира сего распространяются и переходят



Дени Дидро

дят к малым». «У порабощенного народа все вырождается,— гневно писал Дидро. — Поэты становятся подобны шутам при королевском дворе». Но не менее презрительно отзывался философ и о писателях, зараженных скверной буржуазной корысти. Дидро был убежден, что человек, лишенный гражданских добродетелей, бесполезен для творчества: «Счастье ближнего в его глазах ничто рядом с кусочком желтого металла... Он плохой отец, плохой сын, плохой друг, плохой гражданин... Если он захочет нарисовать сострадание, щедрость, гостеприимство, любовь к родине, к человечеству, где найдет он для того краски? В глубине души он считает все эти качества лишь причудами и безумством».

Философу были ненавистны люди, у которых не существует любви к общему благу, у которых нет решимости ограничить свои собственные, эгоистические интересы, подчинив их высокому идеалу гражданского долга.

Для Дидро писатель — это прежде всего общественный деятель, мыслитель, глубоко изучающий жизнь и действующий в жизни во имя общего блага. Писатель — это борец за дело народа.

Обращаясь к писателям — людям, поучающим народ, Дидро говорит:

«Составьте себе точные представления о жизни, согласуйте свое поведение с долгом, станьте добродетельным человеком и поверьте, что работа и время, затраченные на человека, не пропадут даром для автора. Моральное совершенство, которое воцарится в вашем характере и нравах, бросит отблеск величия и справедливости на все, что вы пишете. Если вам нужно нарисовать порок, подумайте, как враждебен он всей природе и обществу и личному счастью, и вы нарисуете его с силой. Если же речь идет о добродетели, то как вы сможете внушить любовь к ней, если не вдохновитесь ею сами?»

Помочь обществу избавиться от извращений и предрассудков, вернуться к «естественному состоянию» должна просвещенная личность. Главнейшая цель просветительского искусства заключается не только в показе несправедливостей, царящих в мире, но и в умении увидеть в реальной действительности ее идеальную сущность, извращенную дурными законами. Живя в обществе, человек раздираем противоречиями частного и общего интереса. По мнению просветителей, человек, имея полное право на счастье, должен был достичь его не за счет несчастья других людей, а в результате всеобщего благополучия.

Bourgeois должен был не забывать, что он одновременно является и citoyen — гражданином, и эту гармонию между частным и общим интересом просветители отыскивали в «естественном

человеке». Дидро и его соратники неустанно призывали художников правдиво изображать жизнь, так как были глубоко уверены, что положительный идеал живет в душе каждого честного человека. Но при этом они искренне не замечали, что этот «естественный человек» является искусственным созданием, лишенным полноты жизненного содержания. Надеясь свое детище исключительными качествами идеализированного патриархального буржуа, просветители были глубоко уверены в том, что провозглашенные ими нормы абсолютны и незыблемы, так как обнаружены человеческим разумом в самой человеческой природе.

Призыв Дидро показать природу «естественного человека» был призывом к тому, чтобы из мира ограниченной пошлости и черствого эгоизма можно было перейти в мир гражданских добродетелей. Этой цели искусство натуралистическое служить не могло; тут должно было действовать искусство, основывающееся на реальном, но зовущее к идеальному.

Художник, по мнению Дидро, должен переходить от сущего к должному. Искусство, отражая консолидацию сил третьего сословия, должно было воодушевлять людей на борьбу с феодализмом, внушая им глубокую веру в торжество человеческой природы и разума, в торжество всеобщего счастья. Искусство должно было открывать в реальном идеальное. Это вселяло надежду, что живые люди станут подражать вымышленным героям и тем самым идеальное превратится в реальное, войдет в жизнь. Мечтая о подобном воздействии искусства, Дидро писал: «Ведь отправляясь в театр, люди избавятся от общества злодеев, которые окружают их; там найдут они тех, с кем они хотели бы жить; там увидят они человеческий род таким, каков он есть, и примирятся с ним».

На первой же странице своего трактата «О драматической поэзии» Дидро говорит, что предмет серьезной комедии — это «добродетель и обязанности человека». Идейный пафос и драматическую силу нового жанра философ видит в конфликте общественных обязанностей с личным интересом человека и в победе первых над вторым. Рисуя новый тип драмы, Дидро для примера берет тему общественного долга судьи. «Пусть герой, — пишет Дидро, — будет вынужден в силу своего положения либо пренебречь достоинством и святостью своего звания и обесчестить себя в глазах общества и своих собственных, либо пожертвовать собой, своими страстями, вкусами, состоянием, происхождением, женой, детьми, и пусть тогда провозглашают, если хотят, что серьезная, честная драма бездушна, бесцветна и бессильна».

Сам Дидро в драме подобного общественного типа видит огромные идейные и художественные достоинства. Все преиму-

щества на стороне нового жанра: «По сюжету ли нужно судить о нем? В честном, серьезном жанре сюжет не менее важен, чем в веселой комедии, и трактуется он здесь более правдиво. По характеристам ли? Здесь они могут быть так же разнообразны и оригинальны, а поэт должен рисовать их еще ярче. По страстям ли? Они покажутся тем выразительнее, чем больше будет интерес. По стилю? Здесь он будет гибче, значительнее, возвышеннее, сильнее, восприимчивее к тому, что мы называем чувствами,— качество, без которого ни один стиль не доходит до сердца».

Подобная пьеса своей благородной идеей и правдой характеров «незаметно связывает зрителя с судьбой честного человека, показанного на сцене, вырывает его из спокойного и приятного состояния... чтоб повести за собой». И тогда театр воистину выполняет свою великую общественную миссию. «Партер театра — единственное место, где сольются слезы добродетельного человека и злодея. Там возмущается злодей против несправедливостей, которые он сам бы мог совершить, сочувствует горю, которое сам мог бы причинить, негодует на человека со своим собственным характером... И злодей, уходя из ложи, менее расположен к злу, чем после отповеди сурового и черствого оратора».

В этом моральном воздействии Дидро видит главный критерий истинности и возвышенности искусства. Абстрактная идеализация была типичнейшей стороной реализма просветителей, который был одновременно и средством критики современного общества и, в еще большей степени, выражением позитивной, идеальной программы просветительства.

Ставя перед искусством новые задачи, французские просветители второй половины XVIII века добивались наибольшего сближения искусства и действительности, не мирясь с компромиссными позициями своих предшественников; они на раннем этапе своей борьбы за реализм решительно выступали против классицизма.

Классицистской трагедии и комедии Дидро противопоставил «серьезный жанр». Только в таком жанре драматургии, по мнению философа, можно было глубоко и правдиво отражать современную жизнь, быт и нравы простых людей.

«Серьезный жанр», генетически связанный со «слезной комедией» первого периода просветительской драматургии, отличался широким диапазоном социальной тематики, обостренностью драматического конфликта, демократизмом состава действующих лиц. Новый драматургический жанр, утвержденный Дидро, был развит в творчестве многочисленных авторов второй половины XVIII века, начиная от самого Дидро и Седена и кончая Мерсье и ранним Бомарше.

Определяя основные эстетические принципы нового жанра, Дидро писал: «Пусть сюжет будет важен, интрига *простая, семейная*, близкая к *действительной* жизни. Если этот жанр утвердится, то не будет в обществе ни одного общественного положения (*condition*), ни одного важного события в жизни, которые нельзя было бы отнести к какой-нибудь части драматической системы».

До сих пор демократический герой появлялся на подмостках только в комедиях и для комических целей. Теперь роль его изменилась. «Горе и слезы еще чаще под кровлей подданных, чем радость и веселье в дворцах королей»,— писал Дидро и тем самым указывал, что изображение бесправного положения простого человека есть главная тема нового жанра и что именно этот рядовой член общества должен явиться основным героем просветительской драмы.

Дидро понимал, что человек, живущий в обществе, является не только индивидуальной особью, но и частью определенного целого. Это целое, объединяющее людей в некую социальную группу и определяющее типические черты этой группы, Дидро видел в *condition*, в общественном положении человека. «Писатель, философ, коммерсант, судья, адвокат, политик, гражданин, магистр, финансист, вельможа, интендант — вот кого должен изображать художник: людей определенного звания, принадлежащих к определенным сословиям».

Утверждая принцип «общественного положения», Дидро указал на один из основных законов реалистического искусства. Изображение общественной сущности человека было объявлено главной целью искусства, потому что только такое изображение могло одновременно и показывать правдоподобные явления жизни и типизировать их, отыскивая в них общие закономерности и черты.

«Общественное положение», определяющее собой душу образа — его мысли, эмоции и поведение,— при столкновении данного персонажа с другим персонажем вступало тем самым в борьбу с иным, враждебным «общественным положением». Личные конфликты перерастали в конфликты социальные, и эти социальные конфликты, по мысли Дидро, должны были стать основными, внутренними пружинами действия.

Таким образом, следуя принципу изображения «общественного положения», художник выходил на широкие просторы общественной жизни, погружался в мир разнообразнейших характеров и состояний, приобретал сильнейшее средство воздействия на читателя и зрителя.

«Общественное положение! — восклицал Дидро, — сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений

публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций! И разве между общественными положениями нет тех же контрастов, что и между характерами? Разве поэт не сможет их противопоставлять?»

Но одностроннее увлечение данным принципом могло лишить героев «серьезного жанра» человеческой простоты и естественности. Чтобы не превратить их в фигуры, символизирующие собой различные сословия, Дидро предлагал драматургам показывать в герое не только личность определенного общественного положения, но и «отца семейства, мужа, сестру, брата».

Дидро хотел творчески осуществить свои идеи. Но ему далеко не полностью удалось претворить в сценические образы свои замыслы. Недостатки своих произведений философ знал лучше, чем кто-нибудь другой, но он чувствовал и их бесспорные заслуги. «Если в «Отце семейства» я не мог подняться до важности своего сюжета,— говорит он,— если действие идет холодно, а страсти многословны и нравоучительны; если характерам... не хватает театральной выразительности, то чья это вина — жанра или моя?» Дидро полагал, что виной является отсутствие у него должного таланта, а не те эстетические принципы, которые он провозгласил основой нового искусства.

В оценке своего драматического таланта Дидро был излишне суров — его пьеса «Отец семейства» с успехом шла на сцене театра. Что же касается первой, более слабой комедии — «Побочный сын, или Испытание добродетели» (1757), то здесь с особой рельефностью видна отрицательная сторона эстетики просветителей: в пьесе выведены те идеальные герои, которых Дидро хотел поставить в центре современной драмы.

Дорваль и Констанция — основные положительные персонажи комедии. По мысли Дидро, они должны олицетворять понятия «идеальный человек», «добродетельный естественный тип». Поступки Дорваля и Констанции целиком свободны от прерывов страсти и продиктованы лишь принципом моральной целесообразности. Герои Дидро находят наслаждение в самом ограничении своих эгоистических стремлений. Констанция в полнейшем восторге восклицает: «К добродетели привязываются больше из-за жертв, которые ей приносят, чем из-за приписываемых ей очарований, и горе тому, кто недостаточно ей жертвует, чтобы предпочесть ее всему».

Такую же самоотверженную, жертвенную фигуру создает Дидро и в образе Дорваля. Герой умеет свои собственные эгоистические страсти подчинить требованиям добродетели. Добродетель противопоставляется эгоизму, и она побеждает в сердце Дорваля, которого любящая его Констанция характеризует как «опору угнетенной добродетели, бич высокомерного порока, брата

всех честных людей, отца стольких несчастных, которым он нужен... ум, свободный от предрассудков, и сильную душу». В подобной трактовке «добродетель» хотя и сохраняла свой отвлеченный характер, но выглядела совсем не так, как в слезных комедиях Детуша и Лашоссе. Здесь не было места чувствительности, щедро растрчиваемой в кругу семейных отношений; в комедии Дидро добродетелью именовались те чувства, которые со временем разовьются и получают наименование гражданских побуждений.

Дидро в своей комедии пытался создать новый театральный образ — положительного героя. На простых житейских примерах он стремился решить общественную проблему взаимоотношения добродетельного разума и эгоистических страстей, утверждая примат гражданских моральных порывов над мещанскими корыстными побуждениями. В Дорвале, хотя и схематично, была верно намечена идея положительного героя.

Этот герой должен был обладать высокими чувствами и добродетельными помыслами, в некотором отношении он должен был быть образцом. Все его переживания, его манера говорить, двигаться, его костюм и обстановка, в которой он действует, — все это должно быть самым обыденным и даже заурядным, но не обыденной и не заурядной должна быть душа героя. Благородный внутренний мир должен просвечивать сквозь мишуру каждодневности и тем самым убеждать, что лучшие чувства живут или по крайней мере могут жить среди тех самых людей, которые наполняют партер.

Показательна в этом отношении вторая пьеса Дидро — «Отец семейства» (1758), исполненная на сцене Французской Комедии.

Отец семейства, дворянин д'Орбессон, наделен высокими моральными качествами. Он нежно любит своих детей — сына Сент-Альбена и дочь Сесиль; он очень привязан к сыну своего покойного друга Жермейлю; он добр и отзывчив ко всем бедным и несчастным. Но, будучи человеком своего общества, д'Орбессон не может дать согласия сыну жениться на бедной девушке Софи, ибо полагает, что от неравного брака происходит подрыв основ общества и вырождение семьи. Хорошо узнав Софи, девушку кроткую и добродетельную, и видя горячее и благородное чувство сына, «отец семейства» испытывает борьбу между своим сословным долгом и чувством. Прямым носителем сословных предрассудков в пьесе является Командор. Будучи человеком черствым, эгоистичным, живущим только ради личных удовольствий, он выступает резким противником брака Сент-Альбена с безродной девушкой. Страстным борцом против сословных предрассудков является юный Сент-Альбен. Его слова о том, что он не вступит в брак из-за корыстных или тщеславных побуждений,



Последняя сцена «Отца семейства» Дидро

Акварель Цизенис

его решимость «стать во главе тех безумцев, которые превыше всего ставят добродетель и личные достоинства»,—все это показывало в Сент-Альбене не только преданного и пылкого возлюбленного, но и человека нового мировоззрения. Любовь к простой девушке, живущей собственным трудом, нравственно очищала его и, укрепляя в нем убеждение о природном равенстве людей, воодушевляла на деятельную борьбу. Сент-Альбен в споре с Командором говорил: «На земле раздается столько стонов лишь потому, что у бедняка нет мужества, а у богача нет сердца».

В искренности чувств Сент-Альбена, в патетическом звучании его речи, проникнутой сознанием высокого морального долга, — во всем этом можно услышать ноты, предвещающие пылкие монологи шиллеровского Фердинанда. Но если Дидро-драматург делал именно Сент-Альбена центральной фигурой пьесы, то Дидро-моралист противопоставлял Сент-Альбену разумного и сдержанного Жермейля, который одинаково должен был обезвредить как злобные козни Командора, так и чрезмерную порывистость Сент-Альбена.

Командор, раздобыв постановление об аресте Софи, хотел посадить ее в тюрьму. Жермейлю удалось скрыть девушку от преследования и одновременно не дать пылкому влюбленному увести ее и тем самым бросить тень на ее доброе имя. Софи пряталась у Сесиль, дочери «отца семейства». Командор, узнав

об этом, силой королевской власти хотел арестовать Софи, но тут открылось, что она является его племянницей. Отец семейства с гневом изгонял злобного дворянина из своего дома и, соглашаясь на брак, говорил, призывая Жермейя остепенить Сент-Альбена: «Пусть знает, что нельзя быть счастливым, когда отдаешься на волю страстей».

Идея пьесы сводилась к тому, что только вера в незыблемые моральные законы может привести общество к гармоническому разрешению противоречий, ибо гармонии одинаково враждебны как эгоистическое насилие, так и анархическое своеволие. Победа морального начала, совершившаяся в душе отца семейства, символизировала как бы общественную силу этих нравственных законов, врожденных у всякого честного человека. Твердость моральных убеждений, составившая идейную основу пьесы, придавала подлинный драматизм образу «отца семейства» и наполняла Сент-Альбена страстной убежденностью. Однако абстрактное понимание морали, как бы стоящей над человеком и требующей подчинения ей непосредственных чувств, приводило автора к излишней чувствительности и риторичности. Что же касается фигур Жермейя, Сесиль и Софи, то морализация самым губительным образом сказывалась на этих характерах и доводила их моральную чистоплотность до прямого педантизма.

Этический аспект при изображении действующих лиц выводил пьесу «Отец семейства» за узкие рамки семейной проблематики, придавал ей патетическое звучание, но эта патетика во многих случаях звучала преувеличенно и надрывно. Напряженность действия иногда достигалась при помощи излишней чувствительности персонажей, многочисленных восклицаний и тирад; падение на колени было одной из излюбленных мизансцен, которые Дидро охотно и подробно описывал.

Желание просветителей во что бы то ни стало создать идеальный образ, хотя и обнаруживало главное противоречие их эстетики, стремившейся утвердить в дворянско-буржуазном обществе «идеальный», позитивный, а не критический реализм, имело в то же время определенное исторически прогрессивное значение. Для воспитания масс третьего сословия в духе гражданской самоотверженности была необходима именно такая направленность искусства, и, чем больше общественное движение приближалось к своей героической поре, тем явственнее становились в искусстве просветителей идеальные, героические черты, тем очевиднее был переход от просветительского реализма к революционному классицизму.

Органический переход от просветительского реализма к принципам революционного классицизма особенно ярко проявился в воззрениях Дидро на сценическое искусство.

На первом этапе своей деятельности Дидро являлся решительным противником омертвевших, эпигонских форм классицистской игры, того «ложного, искусственного стиля», который царил на сцене французских театров. Борьба с этим искусством для Дидро раньше всего значило бороться с той аристократической публикой, которая насаждала и поддерживала эти ложные вкусы. И Дидро энергично выступал против господствующего, ненавистного ему вкуса, против публики, из-за которой «сцена загромождена зрителями, декорация ложна, а театр плох».

Дидро не хотел примириться со всем этим, во-первых, потому, что не считал вкус, господствующий в современных залах, неизменным: «То, что хорошо будет в Париже,— говорил он,— будет плохим в Лондоне, и то, что будет хорошим в Париже и Лондоне сегодня, там же станет плохим завтра», и, во-вторых, потому, что ориентировался он не на аристократическую публику, а на массу зрителей, заполняющих партер, которая вовсе не чтит некогда священные, а теперь уже устаревшие заповеди классицистского искусства и с нетерпением жаждала увидеть со сцены свою собственную жизнь.

Философу-просветителю были ненавистны актеры, «ставшие своего рода мебелью, приноровленной к залам», и он искренне презирал то искусство, «где все причесано, выверено, упорядочено, завито». «О, как все это мне претит!» — возмущался Дидро в письме к актрисе Риккобони.

Называя напевную классицистскую декламацию «проклятой, гнусной игрой», Дидро утверждал противоположную систему исполнения роли. «В театре,— писал он в трактате «О драматической поэзии», — так же как и в свете, каждый характер обладает собственным тоном».

В противовес однообразной, псалмодирующей декламации классицистского типа Дидро требовал психологически мотивированной и индивидуализированной речи, а пышным декламационным эффектам он противопоставлял естественность и простоту в произнесении роли. «Чем действие сильнее, а речь проще, тем более я восхищен», — говорил Дидро. Требование внутренней психологической наполненности диалога приводило Дидро даже к мысли о возможности раскрытия на сцене «недовысказанных чувств». В этом случае Дидро впервые в европейском театре подходит к мысли о подтексте роли.

Нарушая традиционное представление о спектакле, где искусство декламации является главным, Дидро писал: «Не слова, а впечатления я жочу вынести из театра». Для этой цели на сцене нужно было жизненно осмысленное действие, правдоподобное сценическое поведение героев. Поэтому для Дидро

не меньшее значение, чем диалог, имела в спектакле и пантомима. «Отделите пантомиму и разговор, — писал Дидро, — и вы убьете одно и другое». Считая пантомиму важнейшей частью драмы, Дидро видел в ней превосходное средство вскрытия внутреннего содержания образа, атмосферы спектакля.

Дидро хотел видеть на сцене театра не отдельных исполнителей, а течение самой жизни. Для этого он требовал от актеров ансамбля. Фактически он выступал уже как режиссер, давая в подробных ремарках точное описание характеров действующих лиц, их поведения на сцене, их костюмировки и жестикуляции.

Дидро высшим достоинством актера считает «умение легко понимать и воспроизводить всякие характеры».

В процессе эволюции своих эстетических воззрений Дидро устанавливал для искусства более широкие масштабы и более глубокий общественный смысл.

В связи с этим для Дидро по-новому встал вопрос о задачах сценического искусства. В напряженной обстановке, предшествующей Французской революции 1789 года, глава энциклопедистов требовал от искусства большей силы и масштабности обобщений при разоблачении действительности и большей страстности, героичности и величия при утверждении позитивных идеалов; от самих же деятелей сцены философ категорически требовал понимания глубокого общественного значения, просветительской роли их деятельности и сознательного, разумного творчества.

Эти новые требования легли в основу идейно-эстетической платформы последней теоретической работы Дидро в области театра — «Парадокс об актере» (1773—1778)¹.

В этом произведении по-новому встал вопрос о традициях классицистского направления. Если в первый период своей деятельности Дидро резко критиковал напыщенный пафос и безжизненную стилизованность классицизма, то теперь он раскрылся в этом стилевав направлении и его сильные стороны. Исходя из новых задач, стоящих перед искусством, Дидро главного врага своего философского и художественного идеала видел в мещанской ограниченности и самоуспокоенности. Для великого просветителя теперь стало ясно, что волна новой драматургии вводила искусство в тихую заводь семейной тематики, а чувствительность, ставшая наиболее характерной чертой сценического испол-

¹ «Парадокс об актере» был написан Дидро в ответ на анонимную английскую брошюру о Гаррике и напечатан в своем первоначальном виде в «Литературной корреспонденции» Гримма в 1770 г. Дидро вернулся к своему произведению и дорабатывал его с 1773 по 1778 г., но при жизни не напечатал. Работа Дидро в окончательной редакции появилась в свет только в 1830 г.

нительства, держала актеров в малом мирке субъективных чувств и комнатных переживаний.

Буржуазию необходимо было вырвать из плена ее собственной ограниченности, вывести из малого домашнего круга. Надо было людям третьего сословия открыть глаза на мизерность их собственного быта и показать грандиозность перспектив, открывающихся перед обществом.

«Перенесите в театр ваш будничный тон, ваши простые выражения, ваши домашние манеры, ваши обычные жесты,— пишет Дидро,— и вы увидите, каким вы будете жалким, каким слабым».

Время требовало сильного, смелого человека, и таким его и должно было показать искусство.

«Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*,— пишет Дидро.— Значит ли это показывать все так, как оно бывает в действительности? Отнюдь нет; правдивое в таком смысле было бы только пошлым. Что же такое правда сцены? Это соответствие поступков, слов, лица, голоса, движений, жеста идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером. Этот образ влияет не только на тон речи; он видоизменяет все, вплоть до манеры держаться. Вот почему актер на сцене и актер на улице — два совершенно различных человека, различных почти до неузнаваемости. Когда я в первый раз увидел м-ль Клерон у нее дома, я невольно воскликнул: «Ах, сударыня, я был уверен, что вы на целую голову выше».

Искусство, о котором говорит Дидро, должно преодолеть повседневность; только отказавшись от заурядной тематики и будничного тона, оно станет боевым, деятельным орудием борьбы, сможет энергично отрицать одно и страстно бороться за другое.

Развивая свою мысль, Дидро говорит: «Верным средством для того, чтобы играть мелко и ничтожно, будет попытка играть собственный характер. Вы — тартюф, скупой, мизантроп, вы сыграли его хорошо, но это ничуть не будет похоже на созданное поэтом, потому что он-то создал Тартюфа, Скупого, Мизантропа». На сцене должно быть показано не отдельное частное лицо, а образ человека, воплощающего определенную страсть, обобщенный тип определенного «общественного положения» — и показать это можно, по мнению Дидро, только отобрав наиболее типичные и рельефные стороны данного характера. Только такой образ способен разоблачать общественные пороки.

Еще в большей степени закон художественного укрупнения характера должен быть применен при создании героических характеров. «Есть три образца,— говорит Дидро,— человек, созданный природой, человек, созданный поэтом, и человек, создан-

ный актером. Тот, кто создан природой, меньше, чем созданный поэтом, второй меньше, чем созданный великим актером, третий, наиболее преувеличенный из всех».

Но эта «преувеличенность» сценического образа и составляет его силу, его пафос; только такой образ может потрясти, воодушевить, передать мощь тех гуманистических, освободительных идей, воплощением которых он является.

В каком же положении оказывается актер, обязанный воплотить в живой образ эту монументальную фигуру? Приемы классицистского театра тут не годятся; они убьют главное — жизненную правду героя. Но также не годится для этой цели показ индивидуальных чувств актера, так как они мизерны и жалки по сравнению с титанической силой переживаний идеального героя. Выход из противоречий этих двух сценических школ Дидро находит в обращении к творческому воображению актера.

В своем воображении актер создает идеальный образ «сколько можно высоким, величественным и совершенным. Этот образ подобен призраку — он не сам актер». Но так как образ создан все же воображением актера и он видит, слышит, чувствует его, он воодушевлен и захвачен страстями образа, то задача актера сводится к тому, чтобы по мере возможности приблизить свой голос, движения, жесты к тому идеальному образу, который уже живет в воображении и теперь должен быть воплощен на сцене.

«В чем же состоит истинный талант?» — спрашивает Дидро и отвечает: «В том, чтобы изучить внешние признаки заимствуемой души... Величайший актер — тот, кто лучше изучил и в совершенстве передал эти внешние признаки высоко задуманного идеального образа».

Так на новой основе, с внесением ряда коррективов и для выполнения новых задач, возрождался классицизм, и Дидро этого не скрывал сам, заявляя на одной из последних страниц своего «Парадокса»: «Я сделаю вывод: нужно немного умерить нашу высокопарность, подрезать слегка ходули и оставить все почти таким, как оно есть».

Предлагая умерить высокопарность и подрезать ходули, Дидро, по существу, требует тех элементов простоты и правды, которые прямым образом были связаны с достижениями новой бытовой реалистической драматургии. Так творчески формулировались принципы нового стиля игры, в котором сохранялись величавость и героический тон классицистского театра и в который привносились достижения нового сценического направления, отвечающего на требование просветительского искусства.

Указывая на эту связь просветительской драмы и классицизма, Г. Плеханов писал: «Требование Дидро было лишь литературным отражением революционных стремлений тогдашнего

французского «среднего состояния». Но именно революционный характер этих стремлений и помешал французской буржуазной драме окончательно победить классическую трагедию»¹.

Однако это был не возврат к старому стилю, а его дальнейшее развитие — перерастание просветительской идеализации в героическую гражданственность.

Ярчайшими представителями этого нового стиля были Лекен и Клерон, дальнейшее же его развитие, ведущее к стилю революционного классицизма, даст героическое и правдивое искусство Тальма.

Обосновывая поворот французского театра к героической трагедии и предугадывая появление революционного классицизма, Дидро, естественно, должен был потребовать от всей массы актеров перестройки их творческого метра.

Актеры-классицисты, действуя по старым канонам, видели в каждой новой роли возможность демонстрации совершенства своего декламационного искусства. Они с увлечением передавали мысли и страсти героя, но его живой, индивидуализированный характер на сцене не возникал, ибо такого характера не было и в самой классицистской трагедии. При всей горячности декламации актер-классицист не ставил перед собой задачи перевоплощения в своего сценического героя. В прямо противоположном положении находился актер в мещанской драме, хотя типический характер, передающий черты и свойства многих людей, он также создать не мог. В мещанской драме персонажи были жизненно близки самому актеру, что обычно позволяло ему действовать на сцене, не выходя за пределы собственных переживаний, собственной чувствительности, а это еще не есть показ типизированного и обобщенного образа.

Дидро, поставив главную задачу создания типических характеров, должен был, во-первых, раскрепостить актера от декламаторства и, во-вторых, вырвать его из плена собственных, сугубо индивидуальных переживаний.

Выдвигая идею сознательно творящего актера, выступая за сознательный творческий процесс, Дидро видел в активности мысли актера главное условие постижения им смысла и пафоса роли. Обращаясь к актеру, философ говорил: «Как бы сильно ты ни чувствовал, твоя игра будет слаба, если независимо от страсти и характера, тобою передаваемых, ты не смог возвыситься мыслью до величия гомеровского призрака, воплотить который ты стремился». Под «гомеровским призраком» подразумевался значительный, героический характер, который средствами «чувствительной игры» создать было невозможно.

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стр. 175.

Чувствительный актер в представлении Дидро ограничен только самим собой, только узким и малым миром собственных чувств и помыслов, в то время как обязанности актера-просветителя совершенно иные: он должен разумом познать окружающую его действительность и разумно на нее воздействовать.

Дидро писал в 1765 году в письме к актрисе Жоден: «Будьте внимательной наблюдательницей всех проявлений народной и семейной жизни. Там вы увидите лица, движения, действительные проявления любви, ревности, гнева, отчаяния. Пусть ваш мозг станет вместилищем, в которое войдут все эти образы, и будьте уверены, что, когда вы их покажете на сцене, все их узнают и будут вам аплодировать».

Разумно познав действительность, окружающих его людей, актер сможет перевоплотиться, стать другим, познанным им человеком. Если же он будет обращаться только к своей чувствительности, ему никогда не уйти от самого себя.

Все эти рассуждения и приводили Дидро к его парадоксальному выводу о том, что изображение живых чувств образа требует отсутствия жизненных переживаний у самого действующего на сцене актера.

Выход из этого противоречия Дидро находил в том, чтобы чувства актера были подчинены разуму.

«Слезы актера падают из его мозга, — категорически говорит Дидро. — Все, что актер показывает, строго изучено, преднамеренно подобрано и рассчитано для определенной цели». Чувствительный актер, по мнению Дидро, теряя власть над собой, теряет ее и над зрителем. «Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто вне себя, — уверяет Дидро, — это власть того, кто владеет собой». Еще в большей степени вредит чувствительность спектаклю в целом. «Спектакль, — говорит Дидро, — подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно, нет! В обществе это будет справедливый человек, на сцене — актер с холодным умом».

Такое резкое противопоставление разума и чувства возникало у Дидро потому, что в своих суждениях он исходил из просветительской концепции о примате разума над чувством.

Дидро упорно повторяет в «Парадоксе»: «Чувствительность отнюдь не является свойством гения... Всем ведает не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не будет ни великим королем, ни великим министром, ни великим полководцем, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполните хоть весь зрительный зал этими плаксами, но на сцену не выпускайте ни одного».

Этот разрыв между интеллектуальным началом в творчестве актера и его органической эмоциональной жизнью объяснялся в конечном счете ограниченностью материализма Дидро.

Но, указывая на эту односторонность взглядов философа, необходимо в то же время отметить, что он в письме к Жюден, написанном им ранее «Парадокса», высказывал мысль, что актер должен уметь перевоплощаться, а для этого у него «должна быть душа, глубоко переживающая, увлекающаяся, которая бывает то одной, то другой...».

Отыскивая правильное соотношение разумного и эмоционального начала в актерском творчестве, Дидро писал: «Актер, у которого есть только разум и способность суждения, холоден, тот, у которого есть темперамент и эмоциональность, простоват. Великолепным делает человека соединение здравого смысла и страсти».

Это положение Дидро об искусстве актера, относящееся к 1765 году, лишено односторонности суждений «Парадокса» о чувствительности. Здесь в краткой формуле выражена вся совокупность воззрений философа-материалиста на сценическое творчество; однако идея «нечувствующего актера» стала наиболее популярным тезисом сценической теории Дидро и даже заслонила собой все богатство идей «Парадокса об актере», этого замечательного эстетического документа.

Дидро в «Парадоксе» требует от актера активного общественного служения народу, он требует от него глубокого познания действительности и совершенного владения мастерством, он требует создания театра, выступающего на передовых линиях общественной борьбы и действующего во имя общенародного блага.

Дидро не мог примириться с бескрылым, тусклым искусством повседневности.

Он мечтал о монументальной трагедии, соответствующей «республиканскому духу». Он писал о синтетических зрелищах, в которых будут состязаться «поэты, художники, музыканты и пантомимисты».

Дидро мечтал о возвышенно героическом театре. Он писал: «Когда неистовство гражданской войны или фанатизма вооружает людей кинжалами и кровь широкими волнами прокатывается по земле, лавр Аполлона трепещет и зеленеет. Он хочет, чтобы кровь оросила его. Он увядает во времена покоя и бездействия».

Восхищаясь античной драмой, утверждая рационализм как основное условие драматургического и сценического творчества, провозглашая «общественное положение» как доминанту образа, Дидро накануне Французской революции как бы предвосхитил стиль революционного классицизма.

В предреволюционный период во Франции усиливается борьба с абсолютистской властью и феодальными классами, активизируется политическое сознание масс.

Отвечая запросам времени, драматурги вольтеровского направления — Лемьер, Лагарп, Лемерсье, Сорен — сочиняли политические трагедии. В этих произведениях, написанных большей частью на греческие и римские сюжеты, проповедовались идеалы самоотверженной гражданственности, восхвалялись свобода и равенство и внушался народу дух ненависти к деспотизму. Героями трагедий выступали не только цари, но и мужественные люди из народа. Показательна в этом отношении трагедия Сорена «Спартак» (1760), которая была посвящена уже не какой-нибудь знатной или царственной особе, а философу-материалисту Гельвецию.

В трагедии не было традиционного возвеличения римлян. Рим олицетворял собой цитадель мирового деспотизма. Героем был не благородный патриций, а бежавший из римской неволи раб Спартак.

Образ героической борьбы за свободу в трагедии олицетворяла мать Спартака, которая в ответ на требование римлян заставить своего сына сложить оружие героически убивала себя и отсылала кинжал в лагерь к Спартаку со словами:

Кинжал ему отдайте, и любите коль меня,
Да будет мир свободен, и мать отомщена!

Спартак выступает непримиримым врагом Рима, он с презрением отвергает все сделки, которые предлагают ему римские посланцы. «Рим должен пасть, чтоб здравствовал весь мир!» — таков лозунг Спартака.

Но новый герой и новые идеи трагедии сами оказывались в плену у традиционной концепции классицизма; действие сбивалось на протоптанную стезю борьбы между любовью и долгом. Спартак влюблялся в дочь римского консула Красса Эмилию. Содержание трагедии сосредоточивалось вокруг традиционной ситуации: долг побеждал страсть. Трагедия завершалась поражением войск Спартака и эффектным двойным самоубийством — Эмилия убивала себя в ответ на просьбу Спартака дать ему кинжал, Спартак закалывался тем же оружием, не желая быть поверженным пленником римлян-победителей.

Несмотря на свое отличие от предыдущих героев классицистской трагедии, образ Спартака не выражал народности героя, его связи с массой рабов, его демократизма — ничего этого у Сорена показано не было. Напротив, в предисловии к своей тра-

гедии Сорен сам говорил о традиционности своего героя, указывая, что образцами для него были Никомед, Серторий и другие герои великого Корнеля. И все же героические традиции трагедий Корнеля, возрождаясь, обретали новое политическое звучание. Со сцены театра воспевались свобода и борьба против деспотизма.

Тираноборческая тема с особой остротой была выражена в трагедии Антуана Лемьера (1723—1793) «Вильгельм Телль» (1766). Сделав героем пьесы швейцарского крестьянина, драматург показывал народное восстание против угнетателей-австрийцев и смело провозглашал со сцены революционные идеи. Особенно патетичным был эпизод, в котором Телль простреливал яблоко на голове сына.

По словам Г. В. Плеханова, «трагедии, вроде трагедий Сорена или Лемьера, осуществляют одно из самых революционных требований литературного новатора Дидро: они изображают не характеры, а общественные положения и особенно революционные общественные стремления того времени»¹.

Наряду с гражданской тематикой в трагедии по-новому звучали мотивы патриотические и антиклерикальные. Так, в трагедии де Беллуа «Осада Кале» (1765) была показана страница из героической истории Франции в ее борьбе с англичанами, а в трагедии А. Лемьера «Малабарская вдова» изображалась изуверская жестокость попов: на сцене разжигался костер, на котором гибла невинная жертва фанатизма.

Несмотря на прогрессивную тематику и острое публицистическое звучание, предреволюционная трагедия оставалась в пределах просветительского классицизма. Но все же именно в этом жанре происходила подготовка революционного классицизма — именно отсюда идут пути к «Карлу IX» М.-Ж. Шенье.

Для рождения нового типа трагедии нужны были события самой революции: пока же шла только подготовка будущего искусства, и его современные, новые черты яснее всего проступали в пьесах бытового, социального плана.

Лучшей из них была пьеса малоизвестного писателя, в прошлом каменщика, Мишеля Седена (1719—1797) — «Философ, сам того не зная» (1765). Дидро, увидя эту драму на сцене, испытал величайшую радость: его теория оказалась превосходно подтвержденной на деле. Пылкий философ прямо из театра бросился искать молодого автора и, найдя его в одном из отдаленных кварталов Парижа, заключил в объятия и засыпал восторженными похвалами.

Седену удалось, избежав назойливой морализации, показать

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стр. 167.



Мишель Седен

правдивые характеры и трогательную житейскую ситуацию. Жизненное правдоподобие в комедии Седена сочеталось с социальной патетикой, возвышающей заурядного буржуа до уровня самоотверженного гражданина.

Купеческий сын, оскорбленный дворянином в своем сословном достоинстве, вызывает обидчика на дуэль, и отец поощряет его в этом правом деле, восстанавливающим честь всех порядочных людей. Буржуа и его деятельность были представлены в пьесе в героизированном виде — торговля противопоставлялась войнам, а коммерческие отношения трактовались как важнейшее средство объединения наций для мирного созидательного труда. Сам герой пьесы — старик Вандерк — превозносился за то, что по своей воле перешел из дворянского сословия в купеческое, сменив паразитический образ жизни на деловой. Но достоинства героя определялись не только его личной деловитостью, порядочностью и семейственностью. Главная положительная черта Вандерка была выражена в самом заглавии пьесы. Вандерк олицетворял собой того среднего члена общества, который, сам того не подозревая, становился «философом», человеком новых, передовых взглядов, человеком, не только в личной жизни преодолевшим социальные предрассудки, но своими убеждениями и действиями борющимся за торжество просветительских нравственных идеалов. Седен, вслед за Дидро, был глубоко убежден, что, утверждая нравственную победу патриархального буржуа, он утверждал достоинство простого человека, уже способного отстоять свои права от посягательств дворянства. Недаром пьеса кончалась полной моральной капитуляцией дворян.

Но неумеренная идеализация купеческого сословия и мирный идиллический финал комедии могли подтвердить известное положение Энгельса о том, что общечеловеческие идеалы просветительства по существу были «идеализированным царством буржуазии».

РУССО И МЕРСЬЕ

Еще с большей силой идеалы буржуазии, и особенно из низших демократических слоев, утверждаются в драмах Луи-Себастьяна Мерсье (1740—1814), наиболее радикального из драматургов дореволюционной поры, близко стоящего к руссоистскому направлению французского Просвещения.

Жан-Жак Руссо, идеолог наиболее демократических слоев третьего сословия, в своих рассуждениях о современном театре проявлял ту же непримиримость, какую он проявлял в своих общественных взглядах, ибо был далек, по словам К. Маркса, от

всякого, «хотя бы только кажущегося компромисса с существующей властью»¹.

В своем знаменитом письме к Даламберу (1758) Руссо восставал против театрального искусства, заставляющего человеческие сердца тревожиться при созерцании вымышленных, а не реальных событий. Руссо видел в театре только школу соблазна и не верил в нравственную силу спектакля, где, как правило, «честные герои лишь разговаривают, а порочные действуют и тем самым привлекают к себе симпатии зрителей». Для Руссо так же ненавистен был актер с его искусством перевоплощения, которое философу казалось искусством «подделывать самого себя, надевать на себя личину чужого характера... казаться не таким, каков ты есть на самом деле, имитировать страсть, сохраняя хладнокровие, говорить не то, что думаешь, притом столь натурально, что действительно можно тому поверить, наконец, забывать свое собственное место в силу необходимости занять чужое».

Руссо был автором знаменитой диссертации на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» На этот вопрос, как известно, Руссо ответил отрицательно. Для женеvского философа театр был частью той пагубной цивилизации, которая извратила человеческий род; поэтому, отрицая дворянскую цивилизацию в целом, он должен был отрицать и театр, в котором идеолог патриархальной мелкой буржуазии видел только вредную барскую забаву. «Театр,— писал Руссо,— по своей так сказать праздной сущности очень мало может способствовать тому, чтобы исправлять нравы, и очень много тому, чтобы их портить. Начать с того, что театр не может воздействовать на публику никакими своими законами, ибо, служа прежде всего делу удовольствия, он получает все свои законы от той же публики».

Руссо искренне возмущали ходульные и безжизненные герои классицистских трагедий, у которых добродетели превращаются «в театральное представление, годное для забавы, но вовсе не для того, чтобы пытаться серьезно насаждать его в обществе». Видя на сцене «какие-то другие существа, а не наших ближних», Руссо укорял авторов за то, что они не соблаговолят «немножко спуститься с высот своей привычной напыщенности, дабы хоть иногда согреть наше сердце сочувствием к простому, страждущему человеку».

По другим причинам Руссо осуждал современную комедию. Признавая, что «ее содержание имеет непосредственное отношение к нашим нравам и персонажи более похожи на людей»,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIII, ч. I, стр. 30.

Руссо обвинял комедию в том, что она является «школой пороков и дурных нравов». Справедливо порицая и отрицая салонно-развлекательную комедию, Руссо в порыве полемики не щадил и Мольера, не замечая в комедиях великого драматурга их высокого нравственного пафоса.

Отрицая театральное искусство в целом, Руссо, по существу, отрицал аристократические зрелища и, возможно, неожиданно для себя противопоставлял им театр, где должны были быть показаны судьбы простых людей.

Распространенное мнение об отрицании Руссо театра как такового несправедливо, ибо великий философ, давая в общих своих суждениях самые отрицательные оценки театру, считая его утехой для праздных, излишней для людей труда, тут же рисовал новый тип драматургии, отличной от безжизненных трагедий и легковесных комедий, близкой к жизни и простым людям. И, говоря об этом новом типе театра, Руссо, естественно, вступал в противоречие с собственной установкой на ненужность театра вообще. Это противоречие во взглядах Руссо объяснялось тем, что, выступая со своими суждениями о театре в конце 1750-х годов, он еще не видел тех образцов драматургии, которые могли бы удовлетворить его требованиям. Новая, сентиментальная драматургия со своей назойливой нравоучительностью и мещанской ограниченностью его, конечно, не удовлетворяла; в адрес этой драматургии Руссо бросил презрительную фразу: «Эти пьесы премного поучают, если хотите, но еще более они нагоняют скуку. С таким же успехом можно было бы пойти на проповедь».

Подобное дидактическое искусство, по мнению Руссо, не могло играть никакой значительной роли в общественной борьбе. А именно эта цель представлялась Руссо, «монтаньяру»¹ среди просветителей, важнейшим условием всякого творчества. Так, говоря о том, что «Магомет» Вольтера не в силах справиться со злом фанатизма, Руссо решительно заявлял: «Если уж фанатизм существует, я вижу только одно средство остановить его — применить против него его же оружие. Здесь нечего рассуждать и убеждать; нужно оставить философию, закрыть книги, взять меч и покарать коварных». Вот какую подлинно революционную идею высказал Руссо в том самом письме к Даламберу, в котором отрицал современный театр. Вот с каким страстным порывом к борьбе судил он об искусстве театра и отрицал его, не видя в его арсеналах необходимого боевого оружия. Но можно ли на этом основании утверждать, что в самой позиции Руссо заключено отрицание театра? Не будет ли более справедливым

¹ Так назвал Руссо А. И. Герцен. Монтаньяры — революционно-демократическое крыло Конвента в годы Французской революции.

сделать противоположный вывод и сказать, что если бы Руссо прочитал юного Шиллера, например его трагедию «Разбойники»¹, имеющую в подзаголовке знаменитое «In tyrannos!» (На тиранов!), и эта бунтарская трагедия раскрылась перед великим философом-демократом в том ее смысле, который заключен в ее эпиграфе: «Где бесполезно лекарство, там помогает железо, где бесполезно железо, там помогает огонь», если, повторим, произошло бы такое сближение времени, то, кто знает, может быть, суровый автор «Письма к Даламберу», призывая покарать зло мечом, признал бы оружием борьбы и театр.

Расхождение Руссо в оценке общественной роли театра со всеми остальными просветителями очень знаменательно. Если просветители стремились воссоздать идеальную жизнь на сцене и полагали, что пример добродетельного героя сможет благотворно отразиться на нравах живых людей, то Руссо в своих суждениях исходил уже из наличия некоей идеальной действительности, которую философ старался увидеть в патриархальном укладе родного города Женевы.

Страстно нападая на развращенный Париж, Руссо противопоставлял ему добродетельную Женеву. Но пройдет немного времени, и Руссо придется пережить всю горечь разочарования, когда правители и попы «идеального города» изгонят философа из Женевы и велят палачу сжечь его крамольные книги на городской площади. Однако Руссо не мог предполагать ничего подобного, когда он со всей искренностью писал Даламберу о кротких и добрых нравах женеvских обитателей и схранял их девственную добродетель от пагубных воздействий театра.

Отрицая театр, Руссо предлагал заменить его самодеятельными общественными и семейными театрализованными зрелищами, устраиваемыми или на городских площадях в честь каких-нибудь общественных событий, или у домашнего очага по случаю семейных празднеств. Театральные проекты философа во многом будут осуществлены в годы Французской революции.

Мерсье правильно разъяснил причину резко отрицательного отношения Руссо к театру, указав, что Руссо «объявил войну нашему театру потому, что тот походил на наше правительство». Соглашаясь полностью с оценкой классицистского театра, данной Руссо, Мерсье в своем трактате «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве» (1773) писал: «Самое действительное и самое целесообразное средство вооружить непреодолимой силой человеческий разум и бросить вдруг в народ массу просветительских идей заключается, несомненно, в театре. Там, подоб-

¹ «Разбойники» Шиллера были написаны через три года после смерти Руссо.

но потрясающему звуку трубы, который в известный день должен пробудить мертвых, красноречие, простое и яркое, может пробудить в одно мгновение уснувшую нацию. Там величаяя мысль одного человека воспламенит, подобно электрическому току, все души. Там, наконец, законодательство встретит менее всего препятствий и достигнет величайших результатов легко и без насилий».

Хотя революционная решительность Руссо была чужда Мерсье, демократизм мировоззрения последнего выражался вполне отчетливо. Свою популярность Мерсье стяжал публицистическими памфлетами, направленными против быта, искусства и культуры дворянского общества. В своих памфлетах Мерсье продолжал критику аристократического театра, начатую Руссо.

Мерсье решительным образом потребовал изгнания со сцены королей и маркизов и противопоставил им честных ремесленников и крестьян. Бросая вызов классицистской трагедии, Мерсье говорил: «Кто этот гордец, этот враг рода человеческого, этот наглец, который осмелится сказать, что всякое изображение нужды и бедности является низким? Кто осмелится сказать, что несчастья, падающие на крестьян, на людей из народа, менее значительны, чем если бы они случились с другими людьми?»

Мерсье в пьесах на исторические темы раскрывал патриотические идеалы и обличал тиранию и фанатизм. Таковы его исторические драмы «Жан Анньюе, епископ Лизье» (1772), написанная к двухсотлетию Варфоломеевской ночи и прославляющая Генриха IV; «Разрушение Лиги, или Сдача Парижа» (1782), в которой хищная феодальная знать противопоставлялась тому же доброму королю Генриху; «Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785), обличающая феодальный деспотизм и католическое мракобесие (несколько эпизодов этой пьесы были использованы Шиллером при написании трагедии «Дон-Карлос»).

Мерсье придавал первостепенное значение современной теме в драме, раскрывающей социальные противоречия действительности. Основной массив его драматургии составляют социально-бытовые драмы. В них Мерсье пытался претворить свои теоретические воззрения.

Борясь за приближение искусства к действительности, Мерсье призывал драматургов «закрывать книги», отказаться от трафаретных сюжетов, извлеченных из литературных источников, и погрузиться в изучение современной жизни, знать нравы придворных, финансистов, адвокатов, купцов, художников, «сосредоточивая внимание на самых низких, вернее, самых полезных, состояниях».

В своих драмах «Ложный друг» (1772), «Судья» (1774), «Тачка уксусника» (1775), «Дезертир» (1782), «Неимущий»



Луи-Себастьян Мерсье

(1782) и других Мерсье выводит людей из народа и сталкивает их с надменными аристократами или зажиточными буржуа.

В «Дезертире» драматург смело критикует порядки и нравы, царящие в королевской армии. В пьесе «Судья» он обличает продажность королевских судей. В «Неимущем» он делает своим главным героем честного бедняка.

Для Мерсье честный ремесленник во сто раз разумнее «болтливых маркизов», «которых выдают... за единственных действительно существующих людей».

В конфликтах этих пьес моральное благородство, бескорыстие и самоотверженность простых людей противопоставляются черствому эгоизму и сословным предрассудкам имущих классов. Но Мерсье, верно намечая социальные конфликты, отражающие в себе общественные противоречия предреволюционной поры, разрешал их обычно в душе просветительского морализаторства. Добродетельный бедняк, совершая какой-нибудь самоотверженный поступок, потрясает душу злого эгоиста и, приводя его к раскаянию, пробуждает в нем «естественного человека», познающего превосходство добродетели над пороком.

Во всех пьесах Мерсье утверждается идея социального равенства людей; люди делятся на благородных и низких не по своему происхождению или имущественному положению, а по тому, насколько они от природы добродетельны или порочны.

Эта мысль в условиях феодальной реакции и буржуазного накопительства звучала достаточно резко, хотя Мерсье, верный своей морализирующей установке, не делал из нее революционных выводов.

«Королевская мантия и грубая одежда равны для кисти художника,— писал Мерсье.— В глазах поэта ничто не величественно, кроме добродетели, ничто не низко, кроме порока. Что ему короны! Под этими сверкающими шелками он отыскивает чувствительную душу. Вот что он хочет видеть, что он хочет изображать, что он с таким восторгом одобряет. Вот неисчерпаемый источник его искусства».

В пьесе «Тачка уксусника» бедняк, продавец уксуса Доминик, приходит на помощь внезапно разорившемуся богачу, господину Деломеру. Чтобы спасти богача от банкротства, бедняк вручает ему свои многолетние сбережения — бочонок с золотом. Все восхищены великодушным поступком Доминика в такой же степени, как возмущены позорным поведением жениха дочери Деломера, дворянина Жюлефора, который, узнав о разорении своего будущего тестя, отказывается от руки его дочери. Мужем м-ль Деломер становится Доминик-сын. Пьеса заканчивается восхвалением добродетелей и трудолюбия честного бедняка-уксусника.

Добродетельный богач чтит и уважает трудолюбивого бедня-



Сцена из драмы Мерсье «Тачка уксусника»

ка, а трудолюбивый бедняк считает своим долгом помочь честному купцу. «Драгоценный металл, ты совершал столько зла на свете, соверши хоть раз доброе дело!» — патетически восклицает Доминик, передавая свои деньги богачу Деломеру.

В представлении Мерсье противоречия между капиталом и трудом можно было разрешить в чисто моральном плане. Если капитал находится в руках добродетельного человека, это значит, что он нажит таким же честным трудом, как и грош бедняка. Символом этого единства является то, что трудовые деньги идут на помощь капиталу и спасают его. Правда, это совершенно недостоверно; только из необходимости доказать свой утопический тезис Мерсье мог пойти на сочинение такой небылицы, как трудовое сбережение в сумме десяти тысяч золотых эю.

Полагая, что в обществе нет антагонистических противоречий между капиталом и трудом, Мерсье видел причину бедствий в неравном распределении богатств.

Следуя Руссо, который в мелкой частной собственности, основанной на личном труде, видел опору общественного порядка, Мерсье, так же как и автор «Общественного договора», требовал не уничтожения частной собственности, а ее постепенного уравнивания, сближения крайних ступеней имущественной лестницы, приближения их к среднему состоянию.

Но у Мерсье главные идеи учения Руссо — идея о личном труде как основе общественного состояния и идея о равном распределении богатств как методе ликвидации социального неравенства — лишились своей принципиальной революционной силы, той силы, которая в годы Французской революции будет в них обнаружена якобинцами и «бешеными». Мерсье сочинил добродетельного богача и хотел убедить своих зрителей, что никаких особых трудностей для разрешения сложнейших социальных противоречий нет, — была бы лишь добрая воля да чувствительные сердца.

В своей пьесе «Гваделупский житель» Мерсье достаточно жестко обходился с черствыми богачами: состоятельные супруги Дортини были выведены на сцену как жадные и безнравственные существа. Но зато миллионер Ванглен, вернувшийся в Париж из Америки, воплощал все человеческие достоинства.

Противопоставление злых и добрых собственников символизировало двустороннюю силу золота.

«Опасный металл, — говорит добродетельный Ванглен, — зачем ты существуешь? Зачем ты бываешь одновременно и помощью в наших нуждах и творцом наших пороков?»

Мысль драматурга сводилась к тому, что собственность сама по себе не является злом; она становится злом только в том случае, когда ожесточает богатых против бедных. Сама же по себе она заключает возможность примирения неравных состояний. Для этого необходимо лишь развитие в душах богачей того сочувствия к ближнему, какое присуще бедным людям.

Чувствительность во многих драмах Мерсье выступает как начало, противоположное эгоизму, как простейшая и потому наиболее доступная форма общественной солидарности. Чувствительный человек не замкнут в узком круге своего личного интереса. Его сердце расположено к сочувствию, и он готов чужую заботу взвалить на собственные плечи, прийти на помощь ближнему. Таким образом, чувствительность является как бы эмоциональной формой гражданственности, но взятой не в широком плане общественных целей, а в более узких, семейно-патриархальных масштабах.



Сцена из драмы Мольера «Неумущий»

В своей пьесе Мерсье наивно рисует семейную идиллическую картину, полагая, что по ее образцу можно разрешить сложнейшие социальные противоречия между богатством и бедностью.

Мифический миллионер Ванглен, чтобы проверить «чувствительность» своих наследников, является к ним под видом разорившегося родственника и просит самой минимальной помощи. Злые богачи Дортини гонят его прочь, зато добродетельная госпожа Мильвиль, вдова с двумя детьми, отдает впадшему в бедность родственнику чуть ли не последний свой луидор. Заливаясь слезами умиления, Ванглен берет золотой, целует его и тут же открывает себя: говорит, что он миллионер и что он делает госпожу Мильвиль своей единственной наследницей и казначеем всего своего состояния.

Теперь их общей целью является раздавать богатство беднякам. «Я хочу обязать вас должностью, свойственной вашей душе,— восклицает Ванглен,— ее главнейшая склонность во вспомоществовании бедным. Ищите их, приводите их отовсюду, не бойтесь много раздать». И Ванглен мрачными красками рисует страшную нищету, в которую впал за последние годы народ. Мильвиль готова исполнить долг, возложенный на нее добродетельным миллионером. Она говорит: «Надо, чтобы все было уравнено».

Идеал умеренного достатка без крайностей богатства — вот что спасет общество. Достигнуть этого можно будет только в том случае, если богачи поступят так, как поступает «гваделупский житель». Мерсье заставляет своего героя не только совершать добродетельные поступки, но и самолично истолковывать их смысл. «Я делаю все это не из чванства, — говорит он, — а для того, чтобы дать пример богатым, чтобы научить их не презирать никогда бедных».

Перевоспитать богачей, дать богатству достойное употребление — таковы утопические цели Мерсье, искренне полагавшего, что подобные увещевания разрешат конфликты, которые назрели внутри третьего сословия еще до революции. В порыве наивных мечтаний Мерсье восклицал: «Почему у меня нет достаточно таланта, чтоб воспроизвести перед глазами богача картину больницы? Я заставил бы трепетать их сердца, в которые ни разу не проникало чувство сострадания. Я заставляю взглянуть на то, как обращаются с человеческими существами».

Но, когда народ, о нуждах которого Мерсье столь упорно пекся, начал действительную и великую борьбу за свои права, его недавний друг самым жалким образом залепетал: «Как только я увидел потоки крови, я отступил, дрожа, и молвил себе: Нет, то, что я вижу, не есть исполнение моего пророчества. Кровожадные злодеи отдалили его».

Революция одним ударом разрушила все утопии Мерсье. Нужно было четко определить свои позиции: с народом или против него. И жирондист Мерсье стал ярким противником революционного народа. Сидя в тюремной камере за контрреволюционную деятельность, этот литератор, некогда защищавший бесправную бедноту, обливал грязью действительных вождей и идеологов народа во главе с Робеспьером. В предисловии к неудачной перделке шекспировского «Тимона Афинского», в лице которого Мерсье хотел вывести нечто вроде «просвещенного философа», посылающего свои проклятия «неблагодарной толпе», он устами Тимона, предвещая разгул террора времен Директории, злобно говорил: «В моем лесу немало прекрасных деревьев, на которых хорошо было бы повесить всех зачинщиков бунта».

Мечты о мещанском покое заполняют последние творения Мерсье. Особенно пошлым выглядит этот идиллический мирок в пьесе «Старик и его три дочери», убогой перделке «Короля Лира» Шекспира.

Великая философская трагедия была превращена в сладенькую мелодраму. Богатый родитель раздавал свое имущество трем дочерям; две из них оказывались неблагодарными; зато третья не только возвращала отцу покой, но и вымаливала у него прощение для своих раскаявшихся сестер. Мерсье полностью извращал содержание трагедии Шекспира, завершая ее пошлыми разговорами о тихой и счастливой старости, уготованной для «отца трех дочерей».

Последние годы своей жизни Мерсье был занят популяризацией кантианства.

«Себастиан Мерсье импортировал идеализм Канта, чтобы добить материализм энциклопедистов» — эти слова Лафарга цитирует В. И. Ленин в своем сочинении «Материализм и эмпириокритицизм»¹.

Порвав связи с народом, Мерсье завершил свой путь, придя к проповеди идеалистической философии.

Реалистические принципы эстетики просветителей — требование показа повседневной деятельности, семейных и общественных отношений, утверждение демократического героя — были осуществлены во многочисленных драматических произведениях XVIII века. В драматургии, хотя и были показаны повседневный быт, демократический герой и общественный конфликт, но все это не получило полнокровного раскрытия. Этому препятствовали два обстоятельства: идеализация положительного героя и стремление драматургов свести конфликт пьесы к просветительской морализации.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 190.

БОМАРШЕ

И только однажды реалистическая основа просветительского искусства, его демократизм и оптимизм, его боевая социальная устремленность восторжествовали в полной мере. Этой победой была бессмертная комедия «Женитьба Фигаро» — лучшее творение Бомарше. Именно в этой веселой, полнокровной комедии был преодолен навязчивый, сухой дидактизм и осуществились самые лучшие, революционные устремления просветительской эстетики. Именно здесь утвердился просветительский реализм в том его боевом, обличающем и воистину нравоучительном духе, каким хотели видеть этот новый стиль Дидро и его единомышленники.

Пьер-Огюстен Карон, принявший фамилию Бомарше (1732—1799), никак не походил на деятеля эпохи Просвещения, он меньше всего годился в учителя жизни. Это был по-своему замечательный образец буржуа предреволюционной поры, со всеми свойственными ему противоречиями между собственническими и гражданскими наклонностями. Эти противоречия в натуре Бомарше проявлялись не только в своих крайностях, но и в своем единстве. Как не похожи были друг на друга Бомарше-делец, проводящий крупные финансовые операции, правительственный агент в международных делах, и Бомарше — страстный политический писатель и автор замечательных комедий. Здесь гражданин восторжествовал над буржуа, и человек, вчера еще близкий ко двору, стал народным трибуном, героем боевых предреволюционных лет, писателем, заражающим зрительный зал духом восстания.

Ведь недаром Наполеон назовет «Женитьбу Фигаро» революцией в действии.

Бомарше, сын парижского часовщика, был человеком поразительной дееспособности. Не закончив школьного образования, он занялся ремеслом своего отца и через некоторое время, прославившись изобретением особого часового механизма, попал ко двору. Быстро расположив к себе своим веселым нравом королевскую семью, Бомарше, обладавший музыкальным талантом, стал давать уроки музыки дочерям Людовика XV. Здесь же при дворе он устраивал крупные коммерческие дела, участвуя вместе с финансистом Пари-Дюверне в операциях по поставке на армию. Среди этих многочисленных и разнообразных предприятий он находил время и для литературной работы.

Бомарше начал свою драматургическую деятельность мещанской драмой «Евгения» (1767), построенной на традиционном сюжете соблазна добродетельной девушки развратным аристократом.



Пьер Бомарше

Свою драму Бомарше, по примеру Дидро, снабдил обширным предисловием, в котором нападал на классицизм и отстаивал бытовую, близкую буржуазному зрителю тематику. «В театре не существует, — писал Бомарше, — ни морали, ни интереса, если внутри него не существует тайной связи с сюжетом драмы». Связь же эта, по мнению автора «Евгении», была возможна лишь в том случае, если в пьесе действовали обыденные персонажи, так как «настоящее сердечное движение идет всегда от человека к человеку, а не от человека к царю».

В следующей своей пьесе — «Два друга» (1770) — Бомарше без особого успеха продолжал линию морализирующего жанра.

Просветители недоверчиво смотрели на сомнительного проповедника морали, который, по словам Гримма, «до сих пор строил из себя петиметра и которому сейчас пришла злосчастная мысль изображать автора». И тут же Гримм безапелляционно заявил: «Этот человек никогда ничего не создаст, даже посредственного».

Но если Бомарше был плохим моралистом, то он был отличным писателем-борцом.

Идеи борьбы созревали в обществе. Буржуазия готовилась к революционному выступлению, мирная проповедь семейных добродетелей должна была уступить место боевой политической сатире. Тайные типографии работали полным ходом — политические памфлеты, карикатуры, язвительные стихи переходили из рук в руки. Общественная атмосфера становилась все более насыщенной, чувствовалось приближение грозы.

Превратности личной судьбы внезапно сделали Бомарше одним из наиболее страстных обличителей феодальных порядков.

Долголетний компаньон Бомарше финансист Пари-Дюверне после своей смерти оставил ему по завещанию известную сумму денег, но наследник банкира не захотел выполнить волю покойного и объявил подпись умершего финансиста подделанной. Дело было передано в суд, и начался долголетний процесс, во время которого Бомарше стал выпускать свои знаменитые разоблачительные «Мемуары». Из обвиняемого он превратился в обвинителя, выступающего с беспощадной критикой продажного королевского суда и сословной государственной власти. Имя Бомарше стало популярным во всей стране, в авторе «Мемуаров» увидели смелого правозащитника народа, и просветители, доселе чуждавшиеся этого ловкого придворного дельца, приветствовали Бомарше как своего человека.

Вольтер писал: «Я не видел никогда ничего сильнее, смелее, комичнее, интереснее, сокрушительнее для противника, чем «Мемуары» Бомарше. Он бьется зараз с десятью или двенадцатью врагами и повергает их на землю с такой же легкостью, как в фарсе Арлекин-дикарь колотит отряд полицейских».

Не скованный моральным благочестием, оскорбленный в своем человеческом достоинстве и одушевленный благородной целью разоблачения общественного зла, Бомарше как писатель раскрылся теперь во всю мощь своего таланта.

«Что за человек! — с восторгом писал Вольтер. — В нем соединяется все — шутка, серьезность, основательность, веселость, сила, трогательность, все виды красноречия, причем он не ищет ни одного. Он повергает всех своих противников и дает урок своим судьям. Его наивность меня очаровывает. Я прощаю ему его безрассудства и его буйную несдержанность».

И вот этот человек, наделенный активностью, знающий жизнь вдоль и поперек, понимающий толк в соленой народной шутке, беспощадный в сатире, красноречивый в восхвалении правды, — этот человек, прошедший школу просветительской драматургии, стал автором комедий и воскресил традиции великого Мольера.

Первой комедией, с которой Бомарше выступил на политическую арену, был «Севильский цирюльник». В течение трех лет автор добивался ее постановки: приходилось бороться со всемогущими чиновниками, с великосветскими врагами, с цензорами, с актерами, и все же энергичный и хитроумный Бомарше сумел преодолеть все преграды, и его комедия в 1775 году была поставлена в театре.

Сюжет «Севильского цирюльника» был вполне традиционен: юный граф Альмавива с помощью цирюльника Фигаро, своего бывшего слуги, отбивает у старого опекуна полюбившуюся ему девушку. Но внутри этой заурядной коллизии Бомарше сумел раскрыть сословные противоречия, резко выступающие в современном ему обществе.

Со сцены королевского театра раздались неслыханные дерзости. Цирюльник Фигаро говорил: «Знатный человек уже тем делает нам добро, если не затевает против нас зла...». «Ежели принять в рассуждение все добродетели, которых требуют от слуги, то много ли... найдется господ, достойных быть слугами».

Фигаро выступал не только деятельным слугой, отстаивающим интересы своего господина, — в этом не было бы ничего нового — он был человеком, наделенным пытливым, наблюдательным умом; в знаменитых афоризмах Фигаро формулировались те «законы», которые он сам разглядел в обществе и для борьбы с которыми он копил в себе силы. О лживых нормах устройства жизни, о том, что в обществе можно безнаказанно творить зло, если «иметь звание, вес, одним словом, положение», говорил не холодный, морализующий резонер — к этому уже привыкли и поэтому не особенно его слушали, — а человек из народа. Он не собирался читать проповедей, ему куда проще было действовать.

С чисто плебейской прямоотой Фигаро говорил графу: «... Я не стану прибегать к трескучим фразам о чести и преданности, которыми у нас нынче так злоупотребляют. Я скажу лишь, что мне выгодно служить вам». Свои острые, крылатые фразы Фигаро бросал, полный бодрой энергии, и за этими меткими, остроумными словами скрывалось нечто большее, чем веселое умонастроение. «Кто тебя научил такой веселой философии?» — спрашивал Альмавива. «Привычка к несчастью. Я тороплюсь смеяться, потому что боюсь, как бы мне не пришлось заплакать», — отвечал Фигаро.

Драматическое напряжение в этой веселой комедии достигалось не только силой протеста Фигаро, но и глубокой характеристикой отрицательных персонажей, в первую очередь доктора Бартоло. Этот тип из традиционного образа старого опекуна, домогавшегося любви своей молодой воспитанницы, превращался в озлобленного носителя домостроевской морали, в реакционера и мракобеса, с ненавистью говорящего о новом веке. «...Что он дал нам такого, за что мы могли бы его восхвалять? Всякого рода глупости: вольномыслие, всемирное тяготение, электричество, веротерпимость, оспопрививание, хину, энциклопедию и мешанские драмы».

Тиран и скряга Бартоло, готовясь совершить насилие над волей Розины, чувствовал себя господином положения, которому дозволено все. «Справедливость, — восклицал он в ответ на слова слуг, — это вы между собой, холопы, толкуйте о справедливости! А я — ваш хозяин, следовательно, я всегда прав».

Второй сатирической фигурой комедии был учитель музыки Базиль, жадкий, продажный человек, олицетворяющий собой порок клеветы, тот самый метод, к которому всегда прибегала реакция в борьбе со всем новым и прогрессивным.

Но напор этих новых сил так велик, что зло не только оказывается побежденным, но и теряет свою устрашающую видимость; оно жалко и смешно. Фигаро легко торжествовал над тиранством Бартоло и над клеветой Базиля и приводил своего господина Альмавиву к желанной цели. Но в этом торжестве было видно, что у плебейского героя больше сил, чем нужно для победы над этими жадкими противниками, что он готов к более серьезному бою и что он одержит победу над более опасным врагом.

Действуя в легкомысленной комедии «Севильский цирюльник», Фигаро стал любимцем демократического зрителя. Новый герой был человеком из народа — он многое уже понял и был полон решимости действовать.

Успеху комедии способствовало и то, что Бомарше делал свои сатирические выпады с истинным блеском театрального мастерства, на новой, более высокой основе восстанавливая

стремительную действенность и задорное веселье ренессансных комедий.

Но Бомарше не забывал серьезных целей в своей веселой пьесе и не сводил ее к высмеиванию отдельных характеров или светских причуд. Следуя заветам Дидро, Бомарше писал, что, «вместо того чтобы заклеить какой-нибудь один порочный характер, — скажем, игрока, честолюбца, скупца, лицемера, что вооружило бы против автора всего лишь один стан врагов, автор составил такой план, который дал ему возможность подвергнуть критике ряд злоупотреблений, пагубных для общества».

Таким произведением, направленным против «злоупотреблений, пагубных для общества», была вторая часть трилогии Бомарше — «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

Одушевленный боевыми, разоблачительными, а не морализующими целями, Бомарше последовательно довел до конца великие заветы Дидро. Он не сбился с пути в зыбкое болотце слащавых увещеваний, а ставил противников открыто друг против друга и заставлял их разыгрывать истинное сражение, в котором побеждал тот, кто неминуемо должен был победить в жизни.

Бомарше — единственный из всех драматургов-просветителей — осуществил в полной мере закон изображения героя по принципу «общественного положения», и, чем ярче были различия социального порядка, тем острее раскрывался конфликт между характерами, тем глубже раскрывались сами характеры. Победа художника была победой реализма.

Граф, разоблаченный и посрамленный в своем личном моральном ничтожестве, получал удар за ударом и как представитель господствующего класса.

В ответ на покровительственные слова графа о том, что Фигаро сможет благодаря способностям и уму выдвинуться по службе, Фигаро говорил: «Выдвинуться благодаря уму? Ваше сиятельство смеется надо мной. Будь посредственностью, низкопоклонствуй и добьешься всего».

Слова его были пронизаны гневом и ненавистью: «Получать, брать и просить» — вот в чем весь тайный смысл деятельности королевских советников. «Плодить шпигов и оплачивать изменников» — вот действительное содержание королевской политики. «Быть снисходительным к богатым и суровым к бедным» — вот истинное предназначение грабительских законов.

Устами Фигаро народ судил своих господ-паразитов.

«Вы считаете себя великим гением, потому что вы вельможа, — гневно говорил плебей, мысленно обращаясь к аристократу. — Знатность, богатство, положение, высокие должности — вот источник подобного высокомерия! А что вы сделали, чтоб



Сцена из «Женитьбы Фигаро» Бомарше
Гравюра Сен-Кантена

иметь столько благ? Вашим единственным трудом было родиться. На самом деле вы человек довольно заурядный, тогда как мне, затерянному в черной толпе, мне только для того, чтобы прокормиться, пришлось проявить больше знаний и сообразительности, чем их было потрачено в течение ста лет на управление всеми Испаниями».

Фигаро наносил резкие и сильные удары, он уже не был личностью, в которой только созревает сознание и накапливаются силы. Этот процесс завершился, Фигаро возмужал, он выступал открыто и смело, сила рвалась в бой, она уже действовала — высмеивала, позорила, кляла, повергала ниц врагов и воодушевляла, радовала, учила друзей.

Комедия кончалась, и со сцены в зал гремели бодрые, дерзкие призывные слова:

Мы кончили. За вами слово.
Суда над пьесой автор ждет.
Народа жизнь — ее основа,
Герой в ней — добрый наш народ.
Его гнетут, с ним власть сурова,
Он восстает, он раздражен,
Но песней все кончает он¹.

Комедия еще не была поставлена на сцене, а уже вся официальная Франция объявила себя врагом сатирической пьесы. Зато демократический Париж сразу влюбился в «Женитьбу Фигаро»: повсюду цитировали остроты из комедии, повсюду ругали цензоров и власти, не разрешавшие пьесу к постановке. Общественный протест был настолько силен, что сопротивляться дальше было невозможно. Премьера «Женитьбы Фигаро» состоялась 27 апреля 1784 года. За сутки до представления толпа собралась у театра, при входе в помещение зрители сломали барьер и смяли стражу. Каждая острая фраза Фигаро встречалась бурными аплодисментами и восторженными криками. Спектакль превратился в открытую демонстрацию.

Фигаро стал популярнейшей личностью, он превратился в истинного национального героя. Политический успех Фигаро был и успехом драматурга. Бомарше в этом образе достиг художественного совершенства. Автор сумел, впервые в драматургии за весь XVIII век, создать образ положительного героя, сохранив всю живость реальной личности. Бомарше удалось совместить в Фигаро две основные тенденции современной драмы — моральную и реалистическую, обычно резко враждующие друг с другом. Во французских комедиях герои, действующие для себя, обладали реалистическими чертами, но они обязательно должны были быть плутами, вроде Фронтена, а персонажи, выступающие

¹ Перевод В. Морица.

во имя общих идей, были лишены всяких жизненных страстей и потребностей и являлись идеальными манекенами, наподобие Дорваля. Фигаро же, отстаивая собственные интересы и действуя для себя, одновременно действовал и во имя общей, социальной цели, и это давало ему возможность, оставаясь положительной фигурой, сохранять реальные житейские черты своего характера.

Но сам Фигаро был лишен всяких героических устремлений. Его революционная страсть порождалась не столько его собственной натурой, сколько временем, в которое он жил. Но если Лесаж, изображая Фронтена, видел в нем только злого плута, то Бомарше, не отрицая корыстных побуждений, буржуазных черт своего героя, все же дал почувствовать в нем замечательные свойства народного характера кануна революции.

Фигаро не был вожаком масс, его сознание не доросло до революционных идей, а дела не вели к революционным действиям, и все же Фигаро в полной мере выражал ту страстную, потенциальную силу, которая гневно бушевала в недрах третьего сословия. И можно было заранее сказать, что его энергия, негодование, вера в свои силы, ясность взгляда и чистая совесть — все это выведет его в шеренгу бойцов, когда грянет буря революции.

Так оно и случилось. Но это была уже судьба героя, Фигаро, отделенная от судьбы автора, Бомарше.

Выступая с резкой критикой дворянства и открыто выражая свои симпатии демократической массе народа, Бомарше не стал активным сторонником революции. Революционные власти настороженно относились к Бомарше, видя в нем человека, близкого ко двору. Бомарше на короткий срок даже был арестован, а во время его заграничной поездки в 1792 г. объявлен эмигрантом.

В это же время Бомарше закончил свою трилогию, написав «Преступную мать», в которой он сглаживал все противоречия между буржуазией и дворянством и сделал слугу Фигаро преданным своим добродетельным господам. Это была пресная фигура, порицавшая свою собственную буйную молодость. Такой финал был вполне характерен для буржуа Бомарше. Насмерть перепуганный революцией, драматург заключительной частью трилогии хотел исправить то «зло», которое натворили его первые две великие комедии; поэтому он не только привел конфликт между Альмавивой и Фигаро к мирному концу, но и весь путь их борьбы захотел теперь увидеть в самых безобидных и даже трогательных красках:

«Вволю посмеявшись в первый день на «Севильском цирюльнике» над бурной молодостью графа Альмавивы, в общем такую же, как и у всех мужчин; с весельем посмотрев назавтра в

«Безумном дне» на ошибки его зрелого возраста, являющиеся слишком часто и собственными нашими ошибками, — приходите взглянуть на картину его старости в «Преступной матери» и убедиться вместе с нами, что всякий человек, не являющийся возмутительным злодеем по своей природе, всегда в конце концов становится человеком добродетельным, когда годы страстей отходят в прошлое... Таков назидательный смысл пьесы».

Круг оказался замкнутым — буржуазный идеолог вернулся к исходным позициям, и те самые комедии, которые писались для разоблачения «целой массы злоупотреблений, удручающих общество», теперь трактовались как доказательство морального излечения заблуждавшегося человека и мирного разрешения конфликта. Но если в годы перед революцией надежды на моральное разрешение социальных противоречий, при всей своей наивности, были все же искренни, то теперь эта идея стала ложью, скрывающей истинные убеждения нового класса господ.

Но жалкие, трусливые комментарии, конечно, не убили молодого, дерзкого Фигаро; он был плоть от плоти той революционной массы, которая вышла сейчас на арену истории, и если людям революции претила лакейская ливрея Фигаро, то он легко мог ее сбросить, потому что, говоря словами Гердена, «из-под ливреи Фигаро... виден человек».

* * *

Революционный народ был действительным наследником просветителей; когда ополоумевшая от страха жирондистская буржуазия с ненавистью уничтожала свои старые кумиры, поносила вольномыслие Вольтера, материализм Дидро и социальные идеи Руссо, народ, его якобинские вожди и идеологи не только восприняли все эти идеи, но и сделали из них революционные выводы.

В годы революции был создан народный героический театр, с подмостков которого раздавались великие идеи просветителей, идеи свободы, равенства и братства. Революция воспитала замечательную плеяду актеров-граждан, оружием искусства борющихся за дело народа.

Искусство Французской революции сделало своим стилем гражданский классицизм, о котором мечтал Дидро, оно осуществило революционные празднества, которые видел в будущем Руссо, оно создало драму, где идея показа «общественного положения» человека получила прямое выражение в классовых столкновениях, оно вывело на подмостки и сделало действительным героем простого, честного и мужественного гражданина республики.

Так ходом исторического развития тема театра Просвещения перерастает свои пределы и становится исходным моментом следующей главы истории французского театра, главы, посвященной периоду великой французской буржуазной революции.

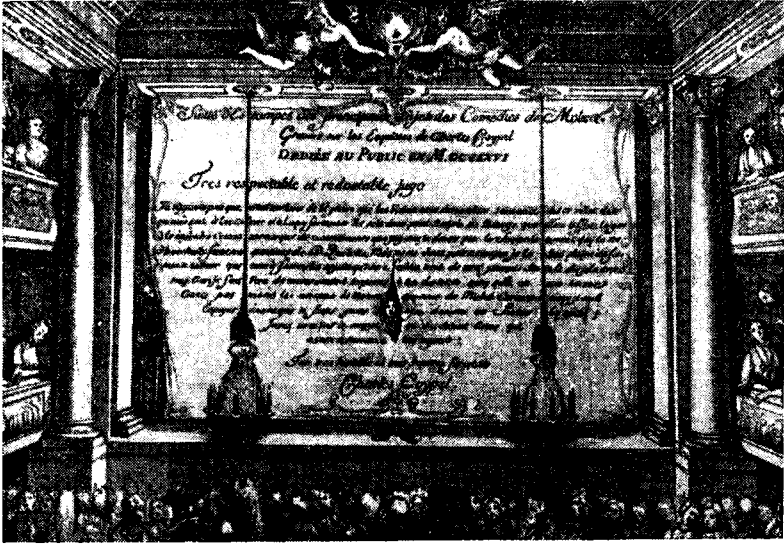
ФРАНЦУЗСКОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ТЕАТР ФРАНЦУЗСКОЙ КОМЕДИИ: ТРАГИЧЕСКИЕ АКТЕРЫ

Основным театром, на сцене которого получали воплощение произведения французской драматургии, был театр Французской Комедии (*Comédie Française*). Он сохранял в течение всего XVIII века до самой революции положение монопольного королевского драматического театра Парижа, тесно связанного с двором и аристократией. Его актеры именовались «ординарными актерами короля» и были подчинены четырем придворным сановникам, так называемым камер-юнкерам, которые по очереди управляли театром, сменяясь каждый месяц. Власть камер-юнкеров в театре значительно возросла после смерти Людовика XIV. В 1719 году камер-юнкеры ввели предварительный просмотр всех пьес, намеченных к постановке, стали вмешиваться в распределение ролей, в вопросы приема в труппу новых членов и т. д. Помимо камер-юнкеров в работу театра Французской Комедии вмешивались другие придворные сановники и министры, имеющие в труппе своих фаворитов и особенно фавориток. Эта система протекционизма порождала у актеров королевского театра угодливость по отношению к высшей знати.

Несмотря на привилегированное положение театра Французской Комедии, его актеры по-прежнему были фактически лишены гражданских прав. Хотя уже в 1641 году Людовик XIII снял «бесчестие» с актерской профессии, церковь зачастую отказывалась хоронить и даже венчать актеров по церковному обряду.

Вся жизнь актеров королевского театра представляла собой цепь унижений. Унизителен был, например, укоренившийся с середины XVII столетия обычай отводить места для знатных зрителей по бокам авансцены. Нахальное поведение аристократов, которые позволяли себе во время спектакля шуметь, двигать стулья, разговаривать вслух о своих делах и отпускать презрительные замечания, глубоко оскорбляло актеров. Когда же актеры не выдерживали и давали отпор «золотой молодежи», они же оказывались виноватыми. Так, однажды актер Кино-Дюфрен призвал к порядку расходившихся зрителей авансце-



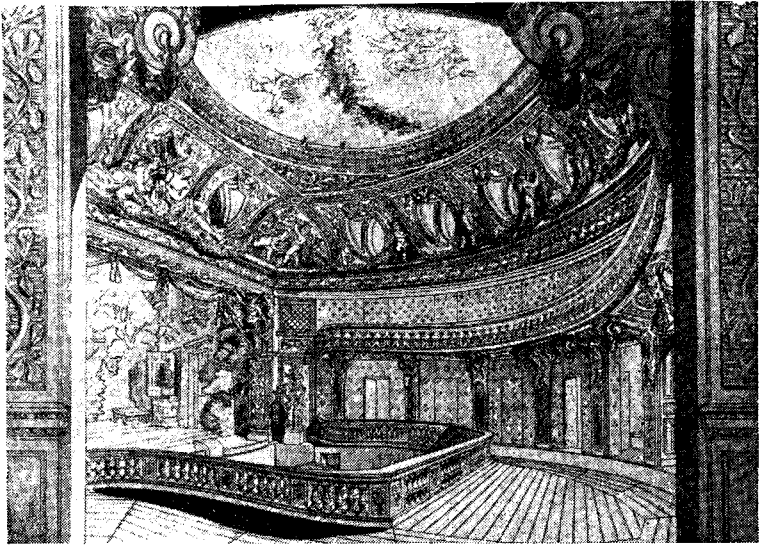
Внутренний вид театра Французской Комедии в 1726 году

Гравюра Жульена по рисунку Ш. Куапеля

ны; в ответ на это во время следующего спектакля зрители шумно потребовали, чтобы он попросил у них извинения. Кино-Дюфрен повиновался и так начал свою речь: «Господа, никогда я так не ощущал униженность актера, как в эту минуту». Демократические зрители партера не дали ему окончить и покрыли его слова аплодисментами.

Актерский коллектив театра Французской Комедии был далеко не однородным. Наряду с актерами, заискивавшими перед двором и аристократией, были также актеры, настроенные независимо и тяготевшие к просветителям.

Лучшие представители французского театра эпохи Просвещения поднимали голос протеста против униженного положения актеров. Начал эту борьбу ученик Мольера Барон. Еще большее значение имела борьба за гражданскую эмансипацию актеров, проведенная Клерон, которая пыталась добиться претворения в жизнь указа Людовика XIII о снятии бесчестия с актерской профессии. Все французские просветители во главе с Вольтером поддерживали Клерон. Однако из этих хлопот Клерон ничего не вышло. В 1765 году она уговорила своих товарищей Лекена и Моле бойкотировать актера Дюбуа, уличенного



Театральный зал во дворце Трианон в Версале

Рисунок с натуры

в жульничестве. Но Дюбуа пользовался покровительством двора и потому остался в труппе, а строптивые актеры были заключены в тюрьму. Выпущенная из тюрьмы Клерон заявила, что уйдет из театра, если актеры не будут уравнены в правах с другими гражданами. Условие это было отвергнуто, и в качестве вызова знаменитая актриса ушла со сцены в момент высшего расцвета своих творческих сил.

Передовая критика постоянно выражала недовольство репертуаром королевского театра и добивалась постановки на его сцене новой, просветительской драматургии. Просветители боролись за театр Французской Комедии как за трибуну, с которой они могли пропагандировать новые идеи. Постановка пьесы в театре Французской Комедии приносила ее автору общеевропейское признание. Вот почему в течение XVIII века все передовые драматурги Франции — Лесаж, Вольтер, Бомарше и М.-Ж. Шенье — добивались постановки своих пьес именно на сцене этого театра.

Таким образом, в жизни официального правительственного театра абсолютистской Франции наблюдалась борьба двух идейных течений, из коих одно стояло за сохранение феодально-

монархических традиций, другое же ратовало за общественный прогресс, за решительное обновление французской жизни.

Борьба этих двух идейных течений отразилась в художественной жизни театра, в борьбе его актерских школ и направлений. Театр Французской Комедии ставил, с одной стороны, трагедии эпигонов Расина — Падона, Жене, Лонжепьера, Кампистрона и Кребильона, а с другой стороны — антидеспотические и антиклерикальные трагедии Вольтера и его последователей. В спектаклях театра, в противовес преобладавшей в первой трети XVIII века галантности и изысканности, присущей искусству рококо, начинает складываться мужественный стиль *гражданского классицизма*, пронизанный отчетливыми реалистическими тенденциями. Столкновение в одном театральном организме таких разнородных художественных явлений отражалось в конечном итоге классовую борьбу, кипевшую во Франции XVIII века и захватывавшую в свою орбиту также и театр Французской Комедии.

С самого возникновения театра Французской Комедии в нем сосуществовали и боролись две актерские школы, сложившиеся во второй половине XVII века, которые принято было называть «расиновской» и «мольтеровской», по именам двух великих драматургов, принимавших участие в их создании. Расиновская школа была школой классицистской игры в собственном смысле этого слова; актеры этой школы играли по преимуществу или даже исключительно классицистскую трагедию; их искусство слагалось из напевной, «псалмодирующей» декламации, сопровождаемой условно-стилизированными жестами. Наиболее крупной представительницей расиновской школы являлась любимая ученица Расина и лучшая исполнительница его трагедий Мари Шанмеле, проработавшая в театре до 1697 года. При Расине такое исполнение было доведено до высокого совершенства и было признано даже строгим Буало, величайшим авторитетом всех классицистов.

В отличие от расиновской мольтеровская школа была прежде всего школой исполнения классицистской комедии и отличалась реалистическими тенденциями как в речевом исполнении, так и во всем сценическом поведении актеров. В основу творческого метода мольтеровской школы был положен принцип внимательного наблюдения и изучения жизни. Если актер расиновской школы в сущности всегда оставался самим собой и не перевоплощался, то актер мольтеровской школы зачастую создавал на сцене образы, совершенно не схожие с его индивидуальностью, и потому должен был перевоплощаться в исполняемый им образ. Крупнейшим актером мольтеровской школы был Барон, последний по времени из учеников великого комедиографа.

Мишель Барон (1653—1729) был одним из наиболее прогрессивных театральных деятелей, живших на грани XVII и XVIII веков. Он был единственным из учеников Мольера, посвятившим себя главным образом трагедии. Он развил в своем творчестве те приемы реалистического исполнения, которые впервые пытался применять в своем театре сам Мольер, но которые при жизни Мольера еще не имели успеха у публики, привыкшей к исполнению трагедии актерами расиновской школы. Искусство Барона было мужественным и страстным; героическое содержание и глубокая мысль сочетались в нем со стремлением к простоте и естественности. Это стремление все более возрастало у Барона по мере накопления им жизненного и актерского опыта. Особенно возросло оно на склоне актерской жизни Барона, когда он после 29-летнего пребывания вне театра возвратился на сцену (Барон по неизвестным причинам ушел из театра в 1691 году и вернулся на сцену только в 1720 году, когда ему было уже 67 лет).

Барон новаторски подходил к основному элементу актерского исполнения трагедии — к трагедийной декламации. Он выдвигал на первое место в читке стихов не мелодическую сторону стиха, а заключенную в нем мысль. Во имя естественности игры он затушевывал рифму, ломал ритм александрийского стиха, приближая его к прозе, выдерживал в середине тирады большие паузы, прибегал к таким недопустимым с точки зрения классицистской декламации приемам, как шепот, рыдание, всхлипывание и т. д. Он нарушал чинность и церемонность поведения трагического героя, навлекая на себя упреки в непристойности, вульгарности поведения. Но все отмечаемые современниками «вульгаризмы» в игре Барона на самом деле порождались настойчивым исканием жизненной правды. Во имя правдивости исполнения он вводил невиданный до него во французском театре принцип общения с партнером. Он был одним из первых французских актеров, слушавшим своих партнеров и реагировавшим на их речь. Выйдя на сцену, Барон включался в действие, даже если у него не было слов. Подобными приемами исполнения он добивался такой правдивости и естественности, что создавал на сцене иллюзию настоящей жизни. Такого же эффекта он добивался, помимо трагедии, в высокой комедии, которую охотно играл, исполняя роли Альцеста и Арнольфа в комедиях Мольера, а также главные роли в собственных комедиях («Удачливый волокита», «Кокетка и притворная скромница» — обе в 1686 г.).

Однако при всем своем стремлении к правдивости и естественности Барон не выходил еще за пределы классицизма как узаконенного традицией стиля трагедийного исполнения. Он не



Мишель Барон
Портрет работы Ф. де Труа



Мишель Барон в роли Цинны

отвергал придворной пышности и помпезности трагического спектакля, питал пристрастие к узаконенному традицией условно-стилизованному «римскому» костюму. Он вводил в представления трагедий придворный церемониал и, играя роли королей, выпускал впереди себя восемь или десять статистов, одетых в «римские» костюмы.

Но, если Барон, при всем своем искании правдивости и естественности, не мог полностью изжить условности классицистского стиля, все же он в течение всей своей жизни вел борьбу против той наиболее ортодоксальной разновидности классицизма, которая называлась «расиновской» школой. Его главным противником была «сладкозвучная» Шанмеле, которая лишилась в 1677 году помощи своего учителя, прекратившего работу в театре. Лишенная надежного руководства такого крупней-

шего художника, обладавшего безупречным вкусом, как Расин, Шанмеле быстро начала деградировать, возвращая трагедию к тому декламационному началу, к той примитивной и грубоватой «псалмодирующей» читке, которой пользовался некогда Монфлери и с которой вел борьбу сам Расин. Таким образом, хотя Шанмеле и продолжала клясться именем «своего великого учителя», но не смогла сохранить в своем исполнении ту высокую культуру поэтической речи, то величавое благородство и изящество, которому учил ее Расин. После ухода Расина из театра так называемая «расиновская» школа вскоре перестала быть достойной его имени. А между тем приемы исполнения Шанмеле и ее учениц Кристины Демар и Мари Дюкло вполне устраивали современников, ибо они соответствовали тому вырождению классицистской трагедии, ее превращению в узкопридворный жанр, лишенный гуманистических идей, которое началось во французском театре сразу после ухода из него Расина.

Итак, между Бароном и Шанмеле происходила непрерывная борьба, отражавшая борьбу двух школ исполнения трагедии, двух направлений, существовавших внутри классицистского стиля. Вот как внешне сложились обстоятельства работы этих двух знаменитых актеров. Сразу после смерти Мольера (1673) Барон ушел из его труппы, игравшей в отеле Генего, в Бургундский отель, являвшийся цитаделью классицистской трагедии. Здесь он столкнулся с Шанмеле, царившей в этом театре. Между ними началась борьба, которая закончилась на первом своем этапе уходом Шанмеле из Бургундского отеля в отель Генего по приглашению Лагранжа (1679). Но, перейдя в отель Генего, Шанмеле перенесла в этот театр также свой, расиновский репертуар. Теперь этот репертуар стал исполняться в Париже двумя театрами — Бургундским отелом и отелом Генего, причем в каждом из этих двух театров трагедию исполняли по-разному — в манере игры, присущей ведущим актерам обоих театров. Такое положение продержалось недолго — всего один год, ибо в 1680 году был основан театр Французской Комедии, труппа которого составила путем слияния трупп обоих конкурирующих театров. Барон и Шанмеле снова очутились в одной труппе и вновь вступили в борьбу. Борьба эта продолжалась целых одиннадцать лет — до 1691 года, когда Барон неожиданно покинул сцену в полном расцвете своей славы. Теперь поле битвы осталось за Шанмеле. Она поспешила этим воспользоваться и в течение тех шести лет, что она оставалась еще на сцене (до 1697 г.), постаралась закрепить свои установки и подготовить себе смену. Сначала это была ее племянница Кристина Демар (1682—1753), исполнявшая при жизни Шанмеле роли субреток, а после ее смерти перешедшая на трагические

роли. При этом Демар унаследовала из репертуара Шанмеле роли лирических героинь, а роли драматических героинь получила другая ученица Шанмеле — Дюкло. В 1721 году Демар в полном расцвете сил и таланта покинула сцену. С этого момента началось единодержавное господство Дюкло в театре Французской Комедии.

Мари Дюкло (1672—1748) была наиболее типичной и удачливой актрисой того периода безвременья, каким является в театре Французской Комедии промежуток между уходом Расина и появлением Вольтера. Это была актриса с хорошими внешними данными. Она отличалась крупным сложением, высоким ростом, величавой осанкой и энергичными чертами лица. Дюкло обладала большим актерским темпераментом и сильным голосом, которому она, в сущности, и была обязана всеми своими успехами. В то же время она была лишена всякой женственности, мягкости, вкуса и чувства меры, постоянно переигрывала. По словам Лесажа («Жиль Блаз», кн. III, гл. VI), «ее можно было заподозрить в недостаточном понимании того, что она говорит». Выражение «глупа, как Дюкло» стало поговоркой в театральном мире Франции. Дюкло довела до предела напевную декламацию Шанмеле, обессмыслив те приемы читки стихов, которым Расин некогда научил ее наставницу. Она знала только два вида сценической речи — трескучую пафосную декламацию с завываниями и выкрикиваниями заключительных стихов и унылое, монотонное распевание любовных излияний, приближавшее трагедийные монологи к сентиментальным романсам.

Партнером Дюкло был актер Бобур (1662—1725), заменивший Барона после его ухода из театра и работавший во Французской Комедии до 1718 года. Как и Дюкло, он вернулся к старинной, дорасиновской сценической манере, заменяя трагическую декламацию унылым, монотонным пением, временами прерывавшимся дикими выкриками, которые должны были обозначать взрывы страсти трагического героя. Бобур был воплощением изысканной галантности, слащавости и манерности, присущих великосветским салонам. Чрезвычайно характерен анекдот о том, как этот актер однажды, исполняя роль корнелевского Горация, раньше чем заколоть Камиллу, роль которой играла Дюкло, галантно подал руку поскользнувшейся партнерше, а затем уже устремился к ней с обнаженным мечом. Художник Ватто изобразил Бобура среди персонажей французской трагедии одетым в пышный «римский» костюм с расшитой парчовой кирасой и такой же юбочкой — «тоннеле», в парике с длинными волосами и придворной шляпе, украшенной копной перьев. Это был законченный тип придворного лицедея, копировавшего облик и манеры знатных господ.



Адриенна Лекуврёр в роли Корнелии («Смерть Помпея» Корнеля)
 Гравюра Древе по рисунку Ш. Куапеля

Однако условно-декламационное исполнение Дюкло и Бобура сравнительно недолго господствовало в театре Французской Комедии. В 1717 году в труппу этого театра вступила новая актриса, составившая себе до этого прочную репутацию в провинции, — Адриенна Лекуврёр (1692—1730). Она с огромным успехом дебютировала в роли Монины в «Митридате» Расина. Дюкло пришлось потесниться и уступить часть своих ролей новой трагической героине, которая, в отличие от нее, играла необычайно просто, правдиво, искренне и была, по словам Вольтера, «так трогательна, что заставляла проливать слезы». Если Дюкло была актрисой на сугубо трагические роли, где она могла давать волю своему сильному голосу, то Адриенна, напротив, по словам современника, «преуспевала более в местах, требовавших тонкости исполнения, нежели в местах, допускавших силу». Подобно Барону, она стремилась в первую очередь передать идею пьесы. Адриенна Лекуврёр обращала большое внимание на отделку деталей роли, стремясь к ее психологическому осмыслению. Подобно Барону, она развивала новое для французского театра искусство общения с партнером и умела, как ни одна другая актриса, слушать партнера. Она обращала большое внимание на мимику и жест, которые были до нее в загоне, и стремилась к естественности поз и жестов. В отличие от других трагических премьеров она очень часто выступала на сцене и весьма упорно работала над собой.

Хотя Адриенна и не была прямой ученицей Барона, она являлась продолжательницей его новаторских начинаний. И, когда престарелый трагик неожиданно для всего театрального Парижа вернулся на сцену в 1729 году, он воспринял Адриенну как свою преемницу в искусстве, поддерживал молодую актрису своим авторитетом, любовно растил ее чудесное дарование. Это творческое общение актеров двух разных поколений вскоре прекратилось: в 1729 году скончался семидесятишестилетний Барон, а в следующем году трагически рано оборвалась жизнь Адриенны Лекуврёр, причем весь Париж упорно говорил о том, что она была отравлена великосветской дамой-соперницей (именно так изображена причина смерти Лекуврёр в мелодраме Скриба «Адриенна Лекуврёр»). Безвременную кончину Адриенны горько оплакал Вольтер, считавший ее «неподражаемой в искусстве изображения страстей». Вольтер посвятил памяти великой актрисы стихотворение, в котором выразил свое возмущение нашумевшим в Париже запрещением духовенства хоронить ее. «Жестокие люди, — восклицал он, — лишают погребения ту, которой в Греции воздвигали бы алтари».

С именем Адриенны Лекуврёр связана одна из первых попыток реформы костюма в трагическом театре. Исполняя в

«Смерти Помпея» Корнеля роль вдовы Помпея Корнелии, Адриенна надевала черное платье, лишенное модных в то время вышивок, и выступала без парика, с распущенными волосами. В этом costume она изображена на гравюре Древе по рисунку Куапеля. До Адриенны Лекуврёр трагические актрисы всегда выступали в пышных придворных платьях, не обращая внимания на то, что подобный наряд часто не соответствовал душевному состоянию героини трагедии.

Смерть Барона и Адриенны Лекуврёр на время приостановила начатую этими двумя выдающимися артистами борьбу за реалистическую реформу трагического искусства. В театре Французской Комедии временно побеждает линия, связанная в какой-то степени со стилем рококо в живописи и архитектуре. Четкость композиции, благородное величие и монументальность, свойственные классицизму, в искусстве рококо уступили место галантной эротике, изысканной декоративности и орнаментальности. Типичными представителями этого стиля в театре были Кино-Дюфрен, Гранваль, м-ль Госсен и м-ль Данжевиль.

Кино-Дюфрен (1693—1767), работавший в театре Французской Комедии с 1712 по 1741 год, был красивым, изящным и пластичным актером, у которого современник отмечал «несколько чересчур аффектированные позы» и «блестящий пыл» в декламации, часто заставлявший его «переходить границы». Кино-Дюфрен любил сценические эффекты и в погоне за ними не всегда проявлял достаточную вкус. Ему выпало на долю исполнение главных ролей в комедиях Детуша и Лашоссе, а также в девяти трагедиях Вольтера, в том числе ролей Эдипа, Тита («Брут»), Оросмана («Заира») и Замора («Альзира»). Однако ему был чужд публицистический пафос трагедий Вольтера, их психологическая индивидуализация; на первое место в его исполнении выдвигались эффективность, внешняя динамичность и пылкая риторика.

Преемником Кино-Дюфрена после его ухода в отставку явился Шарль Гранваль (1710—1784). Безукоризненные манеры Гранваля, изысканность всего его сценического облика сделали его идеальным исполнителем образов петиметров. Он в совершенстве владел секретом «мариводажа», этого галантного великосветского жаргона XVIII века, и перенес на сцену атмосферу аристократических салонов. Гранваль исполнял роли комедийных любовников и одновременно играл в трагедиях Вольтера роли Нерестана («Заира»), Брута («Смерть Цезаря»), Эгиста («Меропа») и Магомета. В этих ролях Гранваль не произвел особого впечатления на современников, так как его искусство было совершенно лишено той внутренней силы, которая присуща всякому подлинно трагическому характеру.



Шарль Гранваль в роли графа де Тюфьера («Гордец» Детуша)
Гравюра по картине Н. Ланкре

Партнершей Гранваля была Жанна Госсен (1711—1767), дебютировавшая в 1731 году в ролях Химены, Андромахи, Ифигении и Агнесы («Школа жен») и занявшая в труппе театра Французской Комедии место, остававшееся вакантным после безвременной кончины Адриенны Лекуврёр. Через год после своего дебюта Госсен имела огромный успех в роли Зайры, а затем довольно удачно сыграла еще роль Альзиры.

Наибольший успех Госсен имела в «слезных комедиях»; она была главной исполнительницей всех пьес Нивеля де Лашоссе, в которых ей особенно удалась роль Меланиды. Зрителям нравились трогательные, задушевные интонации Госсен; по свидетельству Мармонтеля, «слезы придавали невыразимую прелесть» чарующему и томному взгляду актрисы. Госсен играла и роли комедийных ивженю в различных пустячках, выступала в галантных пасторалях вроде «Собрания Амуров» Мариво (1731), где она исполняла роль Амура. Роли героинь в трагедиях Вольтера не вполне соответствовали актерским данным и склонностям Госсен, и успехом в них она была обязана прежде всего своей наружности. Сам Вольтер признавал, что красивые черные глаза Госсен сыграли решающую роль в успехе «Зайры». Успехи Госсен в трагическом жанре прекрати-



Анна Данжевичъ

лись вместе с молодостью актрисы. После 1745 года она уже не находила прежних откликов у зрителей.

Говоря о Гранвале и Госсен, нельзя не упомянуть об их неизменной партнерше Анне Данжевиль (1714—1796), исполнительнице ролей субреток во всех комедиях первой половины XVIII века. Это была актриса, в совершенстве владевшая специфической французской легкостью речи, не имевшая себе равных в искусстве отделки деталей. Современники говорили о простоте и безыскусственности игры Данжевиль, но это была простота в духе Мариво. Более прав был Гаррик, хваливший Данжевиль не за простоту, а за тонкость ее игры. Такой же точки зрения на Данжевиль держался и Вольтер.

Таким образом, трагедия Вольтера, составлявшая основу репертуара театра Французской Комедии в первой половине XVIII века, не получила в это время адекватного художественного воплощения на театральных подмостках. Актёры, воспитанные на чувствительной «слезной комедии», были бессильны ощутить и передать гражданское содержание, мужественный, суровый стиль трагедии Вольтера, язык страстей, переживаемых ее героями. Актёрское искусство театра Французской Комедии в целом явно отставало от драматургии, выражавшей идеологию более прогрессивных общественных кругов. Только у Барона и Адриенны Лекуврёр можно было найти элементы того нового стиля актёрского исполнения, которого властно требовала просветительская драматургия Вольтера. Этот стиль слагается в середине XVIII века в результате совместных усилий трех актёров вольтеровской школы — Дюмениль, Клерон и Лекена, которые развивают далее реалистические традиции Мольера, Барона и Адриенны Лекуврёр.

Первой актрисой, возобновившей борьбу Лекуврёр за реалистическое переосмысление классицистской трагедии, была Мари Дюмениль (1713—1803). Она начала свою актёрскую работу в провинции. В 1737 году она дебютировала в театре Французской Комедии в ролях Клитемнестры (в «Ифигении» Расина) и Федры. Успех ее в этой второй роли был настолько велик, что она повторила ее пять дней подряд. Вопреки обычаю, Дюмениль уже через два месяца была принята в число пайщиков театра, после чего работала в нем в течение тридцати девяти лет, совмещая первое время два амплуа — «трагических матерей» и «трагических принцесс», а с 1743 года, когда в труппу была принята Клерон, оставила за собой только первое амплуа. Из исполненных Дюмениль ролей «трагических матерей» наиболее удачными были: Клеопатра (в «Родогуне»), Гофолия, Меропа, Семирамида, Клитемнестра (в «Оресте» Вольтера). Кроме того, она с успехом выступала в «слезных комедиях» и



Мари Дюмениль

особенно в «Гувернантке» Лашоссе. Покинув сцену в 1776 году, она прожила последние четверть века своей долгой жизни в состоянии тяжелой нужды, граничившей с нищетой. В 1779 году Дюмениль напомнила о себе обществу выпуском своих мемуаров, в которых она защищалась против нападков своей сценической соперницы Клерон, враждовавшей с ней в течение всей жизни.

Дюмениль была актрисой демократического склада, за что ее высоко ценили просветители. В отличие от большинства актрис театра Французской Комедии она вела уединенный образ жизни, не поддерживала связей с двором и аристократией, не занималась саморекламой. Особенностью исполнительской манеры Дюмениль было отсутствие внешней техники, столь характерной для актеров французского классицистского театра. Она была актрисой стихийного темперамента, вдохновения, интуи-

ции. Она мало заботилась об отделке своих ролей, не изучала их подолгу, как Клерон, а приступала к роли без подготовительной работы и играла ее, полагаясь на свою интуицию и актерский опыт; при этом она часто использовала банальные приемы игры старой школы: крики, подчеркивания тирад и т. д. Играла она неровно; моменты подъема и вдохновения чередовались у нее с моментами упадка, когда ее игра казалась холодной, вялой и бледной. Зато если роль нравилась Дюмениль и вдохновляла ее, она играла с таким огнем, таким жаром, таким самозабвением, какого до нее не было видано на французской сцене.

Ни одна актриса во Франции XVIII века не могла сравниться с Дюмениль по силе ее воздействия на самые широкие слои зрителей. Она одна умела заставить весь зрительный зал плакать горькими слезами над материнскими страданиями Меропы или Семирамиды. Она первая показала, что в моменты больших страданий и больших страстей отпадают все аристократические условности и нарушаются правила придворного этикета. Если до нее трагические королевы двигались по сцене всегда размеренно и чинно, то Дюмениль, исполняя роль царицы Меропы, выполнила требование Вольтера показать «дьявольскую силу» Меропы в ее борьбе за сына. Играя в этой трагедии сцену, где злодей Полифонт заносит кинжал над Эгистом, она бегом пересекла сценическое пространство и, бросившись между ними, останавливала руку убийцы, восклицая со слезами на глазах: «Остановись, варвар, это мой сын!» В последней сцене «Семирамиды» она, нарушая все правила придворного этикета, ползла по ступеням гробницы царя Нина, слабым, прерывающимся голосом произнося стихи, в которых она прощалась с заколовшим ее любимым сыном.

Созданные Дюмениль образы «трагических матерей» имели глубокое гуманистическое содержание. Актриса показывала женщин, защищающих своих детей от всякого рода произвола, насилия и фанатизма, и этим утверждала величие и силу «естественной морали», которая лежала в основе просветительской этики. Впервые раскрыв эту гуманистическую тему в образе Клитемнестры («Ифигения» Расина), Дюмениль особенно широко развернула ее в трагедиях Вольтера, для которых эта тема является наиболее существенной.

Наряду с образами «трагических матерей» Дюмениль создавала образы «жестоких цариц», в которых она раскрывала тему властолюбия, вступающего в конфликт с законами человечности. Так, образы Клеопатры (в «Родогуне» Корнеля) и Гофолли получали в истолковании Дюмениль глубочайшее антидеспотическое содержание, потому что она срывала с них покров

придворной благопристойности, внушая зрителям отвращение к этим коронованным чудовищам.

Об актерской технике Дюмениль хорошо писал Арно в своих «Воспоминаниях и сожалениях старого любителя театра» (1829): «В ее игре не было присущей прежним актрисам, вроде Шанмеле или Дюкло, почти нотной точности интонаций, не было регламентированности каждого жеста, каждого шага, заранее рассчитанного. Дюмениль играла инстинктом; именно потому она была превосходна во всех ситуациях, в которых царит страсть». В том же духе высказывался об игре Дюмениль Гаррик: «Ее глаза, не будучи красивыми, высказывали все то, что страсти хотели заставить их высказать. Голос ее почти глуховат, но гибко подчиняется правдивому изображению высоких чувств и всегда соответствует размаху страстей. Речевое исполнение ее, пылкое и незаученное, восхитительные периоды, легкая речь, красноречивые движения без затверженных правил и тот естественный душераздирающий крик, которому напрасно пытается подражать искусство и который повергал душу зрителя в страх, в ужас, в скорбь и в восхищение, — столько красот, соединенных вместе, вызвали во мне удивление и уважение к ней». Великий английский актер увидел в Дюмениль единомышленницу в проводимой им борьбе за реализм актерского исполнения трагедии. Однако реалистические тенденции в искусстве Дюмениль уживались с пережитками старой, условной трагической школы.

Хотя Дюмениль была далека от сознательного новаторства, она сыграла большую роль в подготовке просветительской реформы французского театра. Она была первой актрисой, ответившей на требования, предъявленные Вольтером к актерам, — увеличить масштабы трагических образов, усилить трагическую экспрессивность игры.

В том же направлении, что Дюмениль, развивала свою деятельность ее прославленная соперница Ипполита Клерон (настоящее имя — Лерис де Латюд, 1723—1803). Она тоже была актрисой вольтеровской школы, работавшей под руководством великого просветителя. Она тоже создавала образы сильных, волевых женщин, непреклонных в своем стремлении к поставленным целям. Клерон была активным и сознательным борцом за просветительскую реформу театра, проявившим новаторскую инициативу в разных областях театральной культуры. По своему творческому методу Клерон являла полную противоположность Дюмениль. Если Дюмениль была актрисой вдохновения и интуиции, то Клерон была актрисой мастерства и техники.

Клерон происходила из низов третьего сословия и в детстве сильно нуждалась. Рано увлекшись театром, она брала уроки у

одного актера театра Итальянской Комедии. Она успешно дебютировала в этом театре в возрасте тринадцати лет в комедии Мариво «Остров рабов» (1736), после чего получила ангажемент в провинцию на роли субреток с пением и танцами. В течение шести лет Клерон с успехом подвизалась в Руане, Лилле и Гавре. Возвратившись в Париж в 1743 году, она сначала была принята в оперный театр, а затем перешла в театр Французской Комедии, где с огромным успехом дебютировала в роли Федры. Принятая в труппу театра Французской Комедии, Клерон исполняла первое время роли субреток (например, Дорины в «Гартюфе»), но вскоре перешла на роли «трагических принцесс», оттеснив Дюмениль, которая с этого времени перешла на исполнение ролей «трагических матерей».

Клерон работала в театре Французской Комедии около двадцати трех лет. В течение этого времени она несла на своих плечах весь основной трагедийный репертуар этого театра. Особенно большие победы Клерон одержала в драматургии Вольтера, который считал ее лучшей исполнительницей своих трагедий. Из вольтеровских ролей Клерон, исполненных ею впервые, наиболее прославлены были Электра («Орест»), Идаме («Китайский сирота»), Аменаида («Танкред») и Олимпия (в трагедии того же названия). Кроме того, она играла роли Заиры, Альзиры, Электры (в трагедии Кребильона) и всех драматических героинь в трагедиях Корнеля и Расина. Клерон отличалась большим честолюбием и высокомерием, что приводило ее к постоянным столкновениям с товарищами по труппе. Имея большие связи в аристократических кругах, Клерон пользовалась в театре властью, какой до нее не имел ни один актер.

Болезненно ощущая унижительное, бесправное положение французских актеров, Клерон начала описанную нами выше борьбу за гражданское равноправие актеров — борьбу, закончившуюся неудачей и приведшую ее к уходу со сцены в 1766 году. Этот уход из театра великой актрисы в момент высшего расцвета ее таланта является таким актом общественного протеста, который не имеет никаких аналогий в театральной истории предреволюционной Франции.

Весь творческий путь Клерон был заполнен неустанной *работой над собой*, о которой она рассказала в своих «Мемуарах» и в приложенных к ним «Размышлениях о театральной декламации». Из этого труда Клерон отчетливо выступает ее наиболее характерная творческая особенность — полная сознательность ее творческого процесса. Клерон предьявляет к искусству требования ясности, точности, достоверности; она настаивает на строгом логическом анализе, на кропотливом изучении и непрерывном размышлении. Основу актерского творчества,



Иполита Клерон

по ее мнению, составляет глубокая работа ума, а не вдохновение, фантазия.

Являя пример тщательной повседневной работы над собой, Клерон требовала такой работы от всякого актера. На первых порах в ее исполнении была искусственность, она играла с напряжением и нажимом, «как автомат» (Дидро). Впоследствии актриса избавилась от погони за внешними эффектами, начала декламировать более натурально и отказалась от однообразно размеренных жестов, приблизившись в своем искусстве к тому, что критики-просветители считали соответствием «природе».

Клерон выдвигала на первое место отделку деталей и точный расчет сценических эффектов. Ни у одной французской актрисы XVIII века декламация, мимика и жест не были так виртуозно отделаны, как у Клерон. Отличаясь хорошими внешними данными — красивым лицом, прекрасной фигурой, звучным голосом, — она искусно маскировала свой единственный, но очень ощутительный для трагической актрисы недостаток — невысокий рост. Высокие каблуки, длинные платья и, главное, величественная осанка совершенно преображали ее на сцене.

Клерон обладала весьма разнообразными знаниями. Она изучала историю и анатомию, географию и психологию, живопись и литературу, музыку и скульптуру — все, что могло ей пригодиться в процессе ее работы над ролью. Так, например, она отлично знала, какие мускулы лица надо приводить в движение для выражения того или иного чувства. Она умела оттенять тончайшие нюансы мимики; в одном чувстве страха она нашла шесть последовательных градаций, которые использовала при исполнении различных ролей. Столь же тщательно она разрабатывала дикцию, тонко разграничивая произношение коротких и долгих звуков, мужских и женских окончаний и т. д.

Мельчайшие детали своей игры Клерон фиксировала столь же точно, как и слова. При этом она добивалась полного соответствия деталей исполнения идее созданного ею образа. Последний имел у нее социально-конкретный характер. В своих мемуарах она подчеркивает различия в поведении людей разных сословий: «Поведение наемного рабочего отличается от поведения буржуа, который нанимает его, буржуа же держится робко перед знатным вельможей». Она заявляет, что «выражение чувств меняется в зависимости от характера», характер же складывается под влиянием среды, воспитания, общественного положения героини. Так, анализируя образ Роксаны в «Баязете», она находит ключ к этой роли в анализе психологии рабыни: «Женщина, вечно живущая в страхе деспотизма, приобретает привычку к страху, скрытности, лжи». Родогуна в ее трактовке лишается трафаретного обличия «нежной» героини;

она — «парфянка, фурия, которая требует у своих возлюбленных головы их матери и королевы»; она произносит слова любви «с досадой гордой женщины, которая вынуждена сознаться, что она подвластна чувству».

Метод психологической индивидуализации сценических образов, намеченный Клерон, получил дальнейшее углубление в ее работе над трагедиями Вольтера. Первоначально Клерон играла в трагедиях Вольтера только второстепенные роли. Первой ее крупной вольтеровской ролью была Электра в «Оресте». Работая над этим образом, она стремилась придать ему ту строгость, которая была присуща его прототипу — героине трагедии Софокла. Она сняла с себя украшения, отказалась от условной манеры изображения образа «юной принцессы», нашла совершенно новые интонации и мимику. Исключительно смело для французского театра она разрешила сцену плача Электры над урной с прахом Ореста, завершив ее стремительным падением навзничь с урной в правой руке.

Реформа декламации, осуществленная Клерон под воздействием писателя-энциклопедиста Мармонтеля, была начата ею в 1752 году, когда она во время своих гастролей в Бордо впервые испробовала «простую, серьезную и соразмеренную декламацию». Зритель, сначала удивленный непривычной натуральностью речи, затем с восторгом принял ее, после чего Клерон показала новую манеру декламации в Париже, где она тоже была встречена широкой публикой с восторгом. Это новшество Клерон было подготовлено в первой трети XVIII века реформами Барона и Адриенны Лекуврёр, а затем закреплено совместной работой Клерон с актером-новатором Лекеном.

Клерон продолжила также реформу трагического костюма, начатую Лекуврёр. Она повела борьбу против условности костюма трагических героинь, против фижм, пудренных париков, драгоценных колье и головных уборов из перьев «райских птиц», которые надевали актрисы, совершенно не считаясь ни с эпохой действия трагедии, ни с характером или положением героини. Клерон устранила особенно вопиющие несообразности костюма. Так, в роли Электры актриса надевала простое черное платье без фижм, распускала волосы, а на руки надевала длинные цепи, чтобы создать у зрителя представление о царской дочери, пребывающей в неволе.

Еще более смелой была попытка Клерон сыграть роль Идаме («Китайский сирота») в «китайском» костюме. В причудливом костюме Клерон с двойной юбкой из белой материи, из-под которой виднелись шаровары, с зеленым корсажем, украшенным золотыми сетками и кисточками, с газовым платьем огненного цвета, подбитым тафтой, было не больше настоящего

китайского элемента, чем на гобеленах и ширмах рококо, однако ее современникам этот костюм показался архикитайским, а это только и требовалось. Одновременно с реформой костюма Клерон вступила в «Китайском сироте» на путь этнографического уточнения жеста. Клерон наивно полагала, что ее жесты в роли Идаме — она упиралась руками в бока, терла себя кулаком по лбу и т. п. — были правдивы и точны. Конечно, попытка актрисы приблизиться к этнографически точному жесту была еще чрезвычайно далекой от истины, но сама постановка подобного вопроса в театре Французской Комедии того времени говорит о том, что она не боялась нарушить традиции королевского театра.

Клерон была не всегда последовательна в своих новаторских начинаниях. Она то и дело возвращалась к традиционным костюмам, особенно в тех случаях, когда она выступала при дворе, настроенном недоброжелательно к ее реформе. Несмотря на такую вынужденную непоследовательность Клерон, деятели просветительского лагеря — Дидро, Даламбер, Новерр — поддерживали актрису в ее смелых начинаниях и призывали ее продолжать начатую борьбу за простоту и естественность на сцене.

Последняя значительная попытка введения исторического костюма была осуществлена Клерон в «Танкреде». Исполняя роль Аменаиды, она надела вместо просторного и пышного платья рококо узкое платье средневекового покроя с рукавами, перехваченными в двух местах повязками, с гладкой прической средневекового образца. Клерон наделила свою героиню республиканским характером; она подчеркнула у нее гордость, любовь к свободе, нравственную чистоту и твердость духа. Обычные упреки в адрес Клерон по поводу холодности ее игры умолкли перед той взволнованной патетикой, которая переполняла трогательную историю Танкреда и Аменаиды, напоминающую историю Ромео и Джульетты. «Ах, дорогой учитель, — пишет Вольтеру Дидро, — если бы вы видели Клерон, которая пересекает сцену и почти падает на руки окружающих ее палачей, с подгибающимися коленями, с закрытыми глазами, с бессильно свисающими, как у мертвой, руками; если бы вы слышали крик, вырывающийся у нее, когда она замечает Танкреда, вы убедились бы больше чем когда-либо, что молчание и пантомима обладают иной раз такой патетикой, какой не могут достичь все средства ораторского искусства».

Борясь за усиление эмоционального воздействия спектакля, Клерон в одной из трагедий потребовала, чтобы в сцене казни был воздвигнут настоящий эшафот. Однако французский придворный театр не применял подобных сценических приемов, имевшихся в арсенале английского театра со времен Шекспира.



Клерон в роли Идаме («Китайский сирота» Вольтера)

Гравюра по рисунку Леклерка

Даже самому Вольтеру это намерение его ученицы Клерон показалось «варварством».

В целом же, несмотря на отдельные расхождения с учителем, Клерон была настоящей актрисой школы Вольтера, далеко продвинувшей просветительскую реформу французского театра. Вместе со своей соперницей Дюмениль она боролась за мужественное, героическое искусство, искусство большой жизненной правды, насыщенное гуманистическими и просветительскими идеями. И все же обе великие актрисы продолжали стоять



Анри-Луи Лекен
Портрет работы Лемуара

на позициях классицизма и придерживаться присущего ему метода абстрактной идеализации. Они стояли за «правила», за классицистскую организацию и дисциплину, отмежевываясь от плебейского искусства французских бульварных театров. Но, стоя на платформе классицизма, обе великие актрисы Франции значительно расширили и углубили свое искусство соответственно новым идейным и художественным запросам эпохи Просвещения.

Просветительская реформа актерского искусства, начатая Дюмениль и Клерон, была продолжена великим трагическим актером Анри-Луи Лекеном (настоящая фамилия — Казн, 1729 — 1778). Любимый актер и ученик Вольтера, Лекен перенес на

сцену его эстетические принципы и создал сценический стиль гражданского классицизма. Он воспринял творческий опыт Дюменильи и Клерон, соединив в своем искусстве вдохновенную интуицию и виртуозное мастерство. Именно потому в знаменитой троице вольтеровских актеров его имя всегда называется на первом месте. Лекен пошел значительно дальше своих знаменитых партнерш. Он был настоящим актером-просветителем, подчинившим все свое творчество освободительным идеям. Публицистический характер основных образов, созданных Лекеном, делает его прямым предшественником Тальма, великого актера Французской революции.

Лекен родился в Париже в семье ювелира. Занимаясь ювелирным ремеслом, он одновременно отдался своей страсти к театру, выступая как любитель в маленьких частных театрах. На сцене одного из таких театров увидел его в феврале 1750 года Вольтер, обративший внимание на молодого актера, «так хорошо читавшего скверные стихи». Вольтер решил заняться актерским воспитанием Лекена. Лекен посетил Вольтера в его доме, во втором этаже которого был устроен домашний театр на сто двадцать мест. Театр открылся 6 июня 1750 года «Магометом», который не был еще поставлен в театре Французской Комедии. Лекен играл заглавную роль, а Вольтер был режиссером спектакля. Спектакль имел большой успех. После «Магомета» с участием Лекена были еще поставлены трагедии Вольтера «Зулима» и «Спасенный Рим». Спектакли шли не только в доме Вольтера, но также во дворцах разных вельмож. Вольтер умело создавал репутацию своему любимцу, подготавливая почву для его принятия в театр Французской Комедии. В сентябре 1750 года состоялся первый дебютный спектакль Лекена в роли Тита в «Бруте». На этом спектакле зрительный зал раскололся на две части: демократический зритель восторженно принял молодого актера, аристократический же зритель отрицал наличие у него всякого таланта.

Объективной причиной отрицания таланта Лекена была прежде всего его наружность, не соответствовавшая шаблонным представлениям об актере на роли героев-любовников. Лекен был невысокого роста; у него были короткие кривые ноги, большой рот, толстые губы, смуглый цвет лица, главное же — глухой, слабый голос, непригодный для певучей декламации. Все эти недостатки он пытался возместить глубиной, значительностью, содержательностью создаваемых им сценических образов, которые подкупали своей правдивостью и внутренней динамикой. Уже в первых своих ролях Лекен ставил перед собой задачу создания индивидуальных человеческих характеров. Это и влекло к нему наиболее передовую часть зрителей.

Восторженный прием Лекена демократическим партером возбудил к нему зависть премьеров театра Французской Комедии. Среди последних находилась и будущая партнерша Лекена Клерон, которая сначала не приняла его и интриговала против молодого актера. Вдохновляла антилекеоновскую кампанию фаворитка Людовика XV маркиза Помпадур, сводившая таким способом счеты со своим заклятым врагом Вольтером. Помпадур велела выписать из провинции необычайно эффектного актера Белькура (1725—1778), впоследствии имевшего большой успех в роли Альмавивы в «Севильском цирюльнике». Поставленный между такими актерами, как Гранваль и Белькур, Лекен должен был казаться особенно невзрачным. И все же Лекен победил своих соперников, потому что они не могли с ним состязаться в трагедии, которая оставалась основным репертуарным жанром французского театра XVIII века. Положение первого трагического актера Лекен завоевывал очень медленно. Зачисленный в труппу театра Французской Комедии с начала 1752 года Лекен получил целый пай только в 1758 году, когда он был уже знаменитостью. Так недруги Лекена старались его ущемить хотя бы в материальном отношении.

Вражда к Лекену консервативной части актеров и зрителей имела определенные общественные предпосылки. Лекена не любили как ученика Вольтера, как актера откровенно демократического, настроенного оппозиционно. Бунтарский дух пронизывал все творчество Лекена. Он вносил обличительный, публицистический пафос в истолкование образов монархов в трагедиях Корнеля и Расина. За это его впоследствии упрекал консервативный критик Жофруа, находивший, что в созданном Лекеном образе Нерона «слишком много глубины и слишком много политики». Лекен, так сказать, переводил образы трагедий Корнеля и Расина в вольтеровскую тональность; он усиливал их политическую остроту, придавал им просветительское звучание. Особенно блестяще Лекен исполнял трагедии Вольтера, в которых он находил искомое им сочетание просветительской идейности и публицистичности с огромной патетикой, эмоциональностью и действенностью.

В итоге Лекен стал идеальным исполнителем трагедий Вольтера, в совершенстве передававшим все особенности вольтеровского трагического стиля.

Раньше, чем стать первым трагическим актером Франции, Лекен проделал над собой громадную работу, направленную на исправление своих природных недостатков. Путем многолетней упорной работы он добился того, что сделал свой голос мягким и гибким. Он развил также мускулы лица, оживил его и, по определению его товарища, комического актера Превиля, сде-



Белькур в роли Альмавивы
(«Севильский цирюльник» Бомарше)

лад лицо зеркалом всех страстей, которые он переживал в своих ролях. Он заменил абстрактную балетную пластику живой пантомимой и глубоко осмысленными, скульптурно отточенными, ярко эмоциональными позами и жестами, всегда носившими подчеркнuto театральный характер.

Искусство Лекена было отрицанием галантной красоты и изнеженной грации. Его стихией была суровая мощь, энергия, динамика страстей. Его интонации и жесты были далеки от бытового правдоподобия. Они были величавы и торжественны и притом казались натуральными. Секрет этой натуральности хорошо истолковала Дюмениль. Она говорила, что Лекен был первым актером, который излагал не чужие мысли, а свои

собственные, иначе говоря был первым французским актером, который жил мыслями и чувствами создаваемого им образа. Именно потому читка Лекена казалась натуральной, хотя он и сохранял в ней целый ряд сценических условностей.

Лекен переиграл все вольтеровские трагедии, правда, не с одинаковым успехом. До 1755 года его исполнение трагедий Вольтера не было еще полноценным, он часто увлекался, переигрывал. С годами, под влиянием критики, он научился сдерживать и контролировать свои порывы и углубил свою игру. Началом творческой зрелости Лекена следует считать исполнение им роли Чингисхана в «Китайском сироте». На премьере Лекен не имел большого успеха. Видимо, он не смог передать всей энергии и силы монгольского завоевателя и играл эту роль напыщенно и аффектированно, криком подменяя страсть. Огорченный своей неудачей, Лекен поехал в Ферней к Вольтеру, который прошел с ним роль совершенно заново, помог ему преодолеть аффектацию и напыщенность, заменив, по словам Тальма, «вульгарные эффекты простыми, благородными, страшными и страстными интонациями». Образ Чингисхана стал теперь неузнаваем. Это был, по выражению Вольтера, «лев, который, лаская свою самку, вонзает ей в бок когти». Лекен имел в этой роли огромный успех, выдвинувший его на первое место среди французских актеров.

Именно в роли Чингисхана Лекен подошел к вопросу о внешней передаче особенностей «национального характера». Его Чингисхан носил плюсовую мантию, напоминавшую звериную шкуру, малиновые шаровары, чулки до колен, головной убор с перьями, саблю в ножнах из багрового бархата, огромный золоченый лук и колчан со стрелами. Костюм вполне удовлетворял зрителя своей экзотичностью и воинственностью.

Из других вольтеровских образов особенно удался Лекену образ Оросмана в «Заире». В отличие от Кино-Дюфрена и Гранваля, которые изображали ревнивого султана неким изящным селадомом, Лекен превратил его в азиатского властителя, человека бурных страстей, привыкшего повелевать; он любил Заиру страстной и дикой любовью, столь же страстно и дико ревновал ее и убивал ее в порыве ревности. Лекен стремился подчеркнуть в образе Оросмана этнографические черты; даже в наиболее лирических местах трагедии в Оросмане чувствовался восточный деспот, который был лишен французской галантности, побуждавшей, например, Кино-Дюфрена преклонять колени перед Заирой. Лекен надевал в роли Оросмана восточный костюм, состоящий из чалмы и просторного халата, который, распахиваясь, позволял видеть шаровары, доходившие до колен.



Лескен в роли Чингисхана («Китайский сирота» Вольтера)
Гравюра Лескеа по рисунку Кастелла



Лекен в роли Оросмана («Заира» Вольтера)

Трагическая коллизия пьесы в исполнении Лекена разворачивалась вокруг религиозного фанатизма, вступающего в конфликт с глубоким человеческим чувством. Во имя этого чувства Оросман отказывался от своих прав абсолютного монарха. В ревности Оросмана Лекен подчеркивал не столько ярость оскорбленного властелина, сколько отчаяние человека, потрясенного потерей веры в любимую женщину. Иначе говоря, Лекен пытался «шекспиризировать» просветительскую трагедию Вольтера.

Стремление «шекспиризировать» проявилось у Лекена также в его работе над образом Арзаса в «Семирамиде», которого он наделил некоторыми чертами характера Гамлета. Образ стра-



Лекен в роли Оросмана

стного и меланхоличного ассирийского принца, карающего мать, убившую его отца, до Лекена оттеснялся на второй план образом кровавой царицы Семирамиды в великолепном исполнении Дюмениль. Но в 1756 году Лекену удалось, играя с Дюмениль, затмить ее своей игрой. Это в особенности относилось к той сцене V акта, когда Арзас, заколов мать в склепе царя Нина, выбегал из гробницы под удары грома и при блеске молнии смертельно бледный, с растрепанными волосами и окровавленными руками. Эта сцена сначала показалась Вольтеру чересчур «шекспировской», и только большой успех у публики устранил сомнения автора.

Из последующих актерских созданий Лекена в трагедиях Вольтера выделяется роль Танкреда, в которой Лекен поражал зрителей необыкновенным богатством красок и свободными переходами от нежности к меланхолии и рыцарскому воодушевлению.

После Танкреда Лекен не сыграл уже в вольтеровском репертуаре ни одной крупной роли. Из трагедий других авторов, в которых он создал особенно яркие образы, следует отметить патриотическую трагедию де Беллуа «Осада Кале» (1765). Здесь он блестяще исполнил роль английского короля Эдуарда — жестокого, мстительного, лицемерного тирана. Этот образ стоит в репертуаре Лекена рядом с такими образами тиранов, как Нерон и Магомет.

Лекен создавал также образы положительных героев — страстных патриотов, борцов за свободу, носителей гражданских идеалов. Среди них на первом месте стоит образ Вильгельма Телля, этого бесстрашного вождя восставших швейцарских крестьян, в одноименной трагедии Лембера. Страстно обличая австрийского наместника Гесслера, Телль бросал ему в лицо слова, что рабство может переполнить чашу терпения народа и он восстанет, борясь за свободу. Умение акцентировать такие тирады в произведениях драматургов-просветителей делало Лекена актером-трибуном. В атмосфере надвигавшейся буржуазной революции подобная страстная направленность творчества Лекена находила горячий отклик в прогрессивных кругах французского общества.

Лекен часто выступал в провинции, особенно в Дижоне, где его гастроли проходили с особенно большим успехом. Очень часто ездил Лекен в Ферней к своему учителю Вольтеру, лишенному возможности смотреть его в театре Французской Комедии, и исполнял ему свои новые роли на сцене его домашнего театра.

Лекен был актером-новатором. Всю жизнь он воевал с традиционной манерой исполнения трагедии, построенной на сла-



Лекен в роли Магомета

щавой «красивости», присущей и Бобуру, и Кино-Дюфрену, и Гранвалю, и Белькуру. Он отбросил салонно-аристократическую манеру, свойственную его ближайшим предшественникам, Лекен стремился «очеловечить» игру трагических актеров, привить ей элементы чувствительности. Продолжая стоять на почве классицизма с присущим ему методом идеализации действительности, он в то же время во многом еще решительнее, чем Барон и Лекуврёр, ломал традиции классицистской сценической школы. Лекен стремился подчеркивать смысловую сторону стиха, избегая, однако, того будничного тона, которым иногда грешил Барон. В наиболее драматических местах своих ролей он давал волю аффектам радости, гнева, страха, любовной страсти, которые поражали зрителей своей силой и правдивостью.

С самого начала своей деятельности Лекен, продолжая традицию Лекуврёр, имел обыкновение слушать партнеров. Его лицо выражало целую гамму чувств. Движения его были естественны, и часто эта естественность сценического поведения даже несколько шокировала чинную публику театра; в соответствии с душевным состоянием исполняемого им образа он бегал и ползал по сцене, воспроизводил предсмертные судороги, выражал страсть порывистыми, глубоко эмоциональными жестами. Огромная страстность Лекена позволила современникам сравнивать его игру с искусством Микельанджело. Вольтер, недовольный обычной монотонностью французских спектаклей, горячо поздравлял Лекена с тем, что он превратил трагедию в «оживленную живопись».

Как и Клерон, Лекен придавал большое значение вопросу реформы сценического костюма. Ограниченный эстетическими вкусами и условностями французского буржуазно-аристократического зрителя, Лекен все же сильно продвинул дело реформы трагического костюма. Он отказался от царившего на сцене около ста лет стилизованного «римского» костюма с его тоннеле, нарушавшими всякое историческое правдоподобие. Борьба с тоннелем в мужском костюме играла такую же роль, как борьба с фижмами в женском. Поставить задачу воспроизведения на сцене подлинного античного костюма Лекен не мог, так как зритель того времени шокировал вид обнаженного тела. Он вынужден был дополнить античный «римский» костюм панталонами, чулками и каской. Наиболее смело Лекен утвердил на сцене восточный костюм, который легче принимался французским зрителем XVIII века не только из-за его эффектности, но и оттого, что здесь не было обнаженного тела, как в костюме античном.

Оценивая реформу костюма, осуществленную Лекеном и Клерон, необходимо учесть низкий уровень исторических и этнографических познаний у людей XVIII века, вследствие чего самые робкие начинания этих актеров приобретали новаторское значение и являлись звеньями в борьбе за реалистическую реконструкцию французского придворного театра.

Лекен был не только исполнителем вольтеровских трагедий, но и их постановщиком. Придавая большое значение воспроизведению на сцене своих пьес, но не будучи в состоянии лично руководить их постановкой ввиду своего проживания в Фернее, Вольтер передоверил свои режиссерские права Лекену. Последний работал по указаниям Вольтера, одновременно просявляя творческую инициативу, которую его учитель всегда приветствовал. Так Лекен стал *первым режиссером* в истории французского театра.

Первым режиссерским начинанием Лекена была борьба за освобождение сцены театра Французской Комедии от зрителей. Это обыкновение оскорбляло актеров и раздражало зрителей партера, мешая им смотреть и слушать спектакль. Кроме того, нужен был большой сценический простор, так как Лекен отошел от фронтальных мизансцен театра XVII века и боролся за живописность и большие масштабы спектакля, желая вызвать у зрителя ощущение подлинности и значительности показываемых на сцене событий. Просторная сцена была ему нужна также для того, чтобы заполнить ее множеством статистов. Выведение «народа» на сцену французского театра, хотя этот народ продолжал безмолвствовать, раздвигало рамки классицистской трагедии за пределы показа только судеб героев и явилось первым шагом к созданию трагедии нового типа, лишенной традиционной узости и ограниченности.

Таким образом, освобождение сцены от зрителя было делом чрезвычайно важным для французского театра, но было сопряжено с большими финансовыми затруднениями. Необходимо было переоборудовать как сцену, так и зрительный зал, отведя в нем места для «золотой молодежи», которая раньше сидела на сцене. Эти места были отведены частично перед стоячим партером, где они получили наименование «паркета» (впоследствии эти места, расположенные перед самым оркестром, стали называться «креслами оркестра»), частично в сооруженных ниже первого яруса, почти на уровне партера, «маленьких ложках», закрытых решетками и напоминавших по своей форме ванны, почему их и называли «бенуарами» (*baaignoire* — «ванна»). Расходы по переоборудованию театра Французской Комедии были оплачены просвещенным театралом графом Лораге, который за это получил пожизненное право бесплатного посещения спектаклей театра Французской Комедии. Вольтер посвятил ему драму «Шотландка», подчеркнув в своем посвящении заслуги Лораге перед французским театром, а актер Бризар произнес в день первого спектакля на освобожденной от зрителей сцене благодарственную речь в честь щедрого мецената.

Для первого представления на сцене, освобожденной от зрителей, которое состоялось 23 апреля 1759 года, избрали обстановочную трагедию Шатобрёна «Троянки». Зритель был восхищен богатством и разнообразием мизансцен, которое стало возможно на сцене. Новшество было сразу принято всеми без всяких оговорок.

Тем же 1759 годом датируется и начало режиссерской работы Лекена. Получив в свое распоряжение обширную сцену, Лекен прежде всего отбросил стандартную декорацию «дворца вообще», в которой до того исполнялись все трагедии, незави-

симо от их содержания. Он ввел обыкновение ставить всякую трагедию в особой декорации, соответствующей ее содержанию, а также начал менять декорации в трагедии, если того требовало ее содержание (например, в «Сиде»). Этим он показывал, что ему тесно в рамках обязательных трех «единств», и начал явочным порядком нарушать эти пресловутые единства в своих постановках.

Большое внимание обращал Лекен также на мизансцены трагедий. Он повел борьбу с обыкновением актеров играть на первом плане, стал вводить переходы и располагать актеров живописными группами, чего до него не знал драматический театр.

Стремление усилить зрелищную выразительность спектакля побуждало Лекена обращаться к приемам постановки, существовавшим в современном оперно-балетном театре. Так он пришел к мысли о необходимости введения в трагический спектакль музыки, повышающей эмоциональную напряженность действия. Используя давнишнее обыкновение театра заполнять антракты музыкой, Лекен решительно пересмотрел назначение этой музыки, имевшей цель увеселять публику во время антрактов. Лекен приблизил эти музыкальные антракты к содержанию трагедий и заставил иллюстрировать происходящие в ней за сценой события. Так, в трагедии «Альзира» музыка в антракте между вторым и третьим действиями изображает, согласно указаниям в режиссерском экземпляре этой трагедии, «большое празднество», а между третьим и четвертым действиями — «шум битвы и победу, одержанную Гусманом над американцами». Помимо антрактов Лекен вводит музыку и другой звуковой монтаж также во время действия трагедии по мере необходимости.

Лекен принял за правило записывать мизансцены поставленных им трагедий, а также все свои указания, касающиеся декораций, костюмов, аксессуаров, музыкальных номеров, масочных сцен и шумов, вводимых в действие трагедии. Сохранилось пятьдесят восемь режиссерских экземпляров поставленных им трагедий. Они позволяют судить о тщательности его режиссерской работы¹.

Занявшись режиссерской работой, Лекен выступал редко в качестве актера в последние годы своей жизни. Зато свою режиссерскую работу он не прекращал до самых последних дней своих. Разнообразие волновавших Лекена театрально-практиче-

¹ Один из режиссерских экземпляров Лекена к трагедии Вольтера «Альзира» см. в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра», т. 2, М., 1955, стр. 437.



Жан Ларив в роли Филоктета

ских вопросов позволяет видеть в нем театрального деятеля нового типа, созданного культурой эпохи Просвещения.

Лекен скончался 8 февраля 1778 года. Его смерть была исключительно тяжелой утратой для всего отряда передовых деятелей французского искусства XVIII века. Она произошла незадолго до кончины его учителя Вольтера. Последний приехал в Париж после многолетнего отсутствия в самый день похорон Лекена и лишился чувств при вести о его кончине.

Смерть Лекена не остановила начатой перестройки французского театра. Непосредственным продолжателем дела Лекена был Жан Ларив (настоящая фамилия — Модюи, 1747—1827). Он происходил из буржуазной семьи, предназначался родителями к адвокатуре, но ушел на сцену. Он проработал несколько лет в провинции. В театр Французской Комедии он был принят после повторного дебюта в 1775 году, а в

1778 году занял место скончавшегося Лекена и стал исполнителем всего предреволюционного трагедийного репертуара (трагедии Лагарпа, Лемьера, Сорена, де Беллуа и других). Ларив обладал превосходными внешними данными и огромным темпераментом, вследствие чего он имел большой успех в ролях трагических героев-любовников — Сида, Ахилла, Танкреда. Однако современники обвиняли Ларива в аффектации, в злоупотреблении «изобилием обдуманых жестов, цветистой и звучной декламацией, раскатами голоса, движениями рук, позами, подхваченными не столько актеру, сколько проповеднику или учителю фехтования» (так пишет о нем Арно в цитированной уже книге «Воспоминания и сожаления старого любителя театра»).

Хотя все считали Ларива продолжателем Лекена, однако он пытался создать собственный стиль исполнения трагедии, не повторявший манеры игры Лекена.

Новой чертой Ларива была преувеличенная эмоциональность. Ларив создавал образы мятущихся и страждущих людей, все поведение которых носило неистовый характер. Генетически искусство Ларива восходило к искусству Лекена с его действительностью и динамичностью. Но у Ларива лекеновский трагизм приобретает преувеличенный характер; он вырождается в иступление. Н. М. Карамзин, видевший Ларива в роли Эдипа, уловил в его игре «ужас, грызение сердца, отчаяние, гнев, ожесточение». Так, например, играя роль Эдипа, Ларив в сцене, где герой узнает о своем страшном преступлении, колотился головой о колонны перистиля. Такая преувеличенная, мятущаяся экспрессивность игры Ларива находила горячий отклик у современников, она была вообще свойственна актерскому искусству кануна буржуазной революции.

Новаторство Ларива находило выражение в его борьбе за реформу костюма. Ларив пошел дальше Лекена в этой области. «Я был первым,— пишет он,— дерзнувшим принять облик подлинного римлянина; я первый дерзнул отбросить длинные волосы и пудру». Он рассказывает далее, какое противодействие при дворе встретили его попытки ввести античный костюм; на него смотрели, как на мятежника, как на «дерзкого нарушителя правого порядка». Когда он отбросил пудренный парик, ему поставили на вид, что при дворе неприлично выступать без пудры. Когда он снял тоннеле, ему стали говорить, что он похож на осу. Когда он надел римскую тунику, ему заявили, что он похож на человека в рубашке. Несмотря на все нападки, Ларив первым во Франции выступил в мелодраме Руссо «Пигмалион» (1775) в настоящем античном костюме.

Актер-новатор, Ларив, однако, в годы революции примкнул к правой части труппы Французской Комедии, с которой



Франсуаза Рокур
Портрет работы Виньерона



Рокур в роли Медеи

вел борьбу революционный актер Тальма. Таким образом, Ларив и Тальма очутились в разных лагерях в годы революции. При Наполеоне Ларив был назначен профессором Парижской консерватории вместе с Тальма. В 1810 году он издал свой курс лекций по театральной декламации.

Партнершами Ларива были Франсуаза Вестрис (1743—1804) и Франсуаза Рокур (1756—1815) — актрисы, чуждые новаторским устремлениям Ларива и выступавшие в пышных панье, дисгармонизировавших с его античными костюмами (особенно заметна эта стилистическая мешанина на гравюре, изображающей Рокур и Ларива в «Пигмалионе»). Декламация этих актрис отличалась напевностью и аффектацией, хотя Рокур была ученицей Клерон, а Вестрис — ученицей Лекена. В данном случае ученики крупнейших актеров-просветителей стояли в своей эстетике на более консервативных позициях, чем их учителя.



Франсуаза Вестрис
Портрет работы Лепентра

Это целиком относится к Рокур, дебютировавшей с большим успехом в роли Дидоны (1772) и занявшей видное место в труппе, где она с успехом исполняла главным образом роли отрицательных героинь в трагедиях Корнеля, Расина и Вольтера. Ее лучшими ролями были Медея, Клеопатра, Агриппина, Роксана, Гофолия, Иокаста, Семирамида — образы, воплощающие тему своеволия, самовластия и произвола. Рокур была яркой представительницей придворного течения в классицизме, сторонницей старинной напевной декламации, принципы которой она передала своей ученице Жорж, знаменитой трагической актрисе начала XIX века.

Расходясь с Ларивом в творческих вопросах, Рокур была его политической единомышленницей. Она тоже примкнула к контрреволюционной группе актеров и была заключена якобинцами в тюрьму (1793). После освобождения Рокур отправилась в Россию, откуда возвратилась в Париж только к моменту захвата власти Наполеоном (1799). При Наполеоне она стояла во главе французского театра в Неаполе.

Иным было политическое лицо Вестрис. Она была одной из немногих актрис королевского театра, принявших буржуазную революцию.

Вестрис была сестрой известного комического актера Дюгазона и женой балетного артиста Анджоло Вестриса. Она дебютировала в театре Французской Комедии в 1768 году в роли Аменанды («Танкред») и была принята в труппу на амплуа Клерон. Это была умная, тонкая, но несколько холодноватая актриса, преуспевавшая в исполнении трагедий Корнеля и Вольтера. Она играла заглавную роль в последней трагедии Вольтера «Ирена» (1778) и во время церемонии возложения венка на бюст Вольтера в его присутствии произнесла приветственные стихи. Кроме трагедий Вольтера она выступала в трагедиях Лагарпа, де Беллуа, Дюсиса и М.-Ж. Шенье. Одним из ее крупнейших достижений было исполнение роли Екатерины Медичи в революционной трагедии Шенье «Карл IX» (1789). Острая разоблачительность этого образа, раскрывшего тему самовластия, лицемерия и насилия, поставила Вестрис рядом с молодым Тальма с его публицистическим подходом к исполнению ролей монархов¹.

Вестрис ушла вместе с Тальма из театра Французской Комедии и основала театр Республики на улице Ришелье, где она исполняла все главные роли революционного репертуара.

На примере творчества трагических актеров мы видим, как шла в течение всего XVIII века идейная и художественная борьба внутри театра Французской Комедии.

ТЕАТР ФРАНЦУЗСКОЙ КОМЕДИИ. АКТЕРЫ КОМЕДИИ И МЕЩАНСКОЙ ДРАМЫ

Несравненно менее значительным, чем искусство трагических актеров, было в XVIII веке искусство комедийных актеров. Объясняется это тем состоянием застоя, в котором находилась с начала XVIII века комедия, оттесненная сентиментально-дидактическими жанрами. Крупные комедийные актеры XVIII века развивают свое дарование главным образом на мольеровском репертуаре. Не будучи непосредственными преемниками Мольера в своем актерском искусстве, они ведут свою генеалогию от современного Мольеру актера-комика Бургундского отеля Раймонда Пуассона (1633—1690), создателя типа комического слуги Криспина (впервые выведенного Скарроном в комедии «Саламанский школьник», 1654). Пуассон был ма-

¹ Деятельность крупнейшего актера периода революции и империи Ф.-Ж. Тальма будет рассмотрена в III томе настоящего труда.



Раймонд Пуассон в костюме Криспина

стером грубоватого, фарсово-балаганного комического жанра, который современники противопоставляли более тонкому и интеллектуальному комизму Мольера.

После смерти Раймонда Пуассона продолжателем его фарсовой манеры в театре Французской Комедии выступил его сын Поль Пуассон (1658—1735), воспринявший от отца комический тип Криспина с его характерным костюмом (короткополый черный полукафтан с широким белым воротником, кружевными манжетами и коротким черным плащом) и своеобразным комическим говорком. Поль Пуассон несколько смягчил и сделал более тонкой буффонаду своего отца, но он целиком сохранил его комический темперамент. Поль Пуассон пользовался необычайной любовью зрителей, которые буквально не дали ему уйти в отставку в 1711 году, систематически освистывая его двух преемников, и заставили актера вернуться на сцену и выступать еще в течение тринадцати лет.

Поль Пуассон играл не только Криспина, но и другие комические роли. В его репертуаре было много ролей Мольера; с огромным успехом он выступал в роли Журдена.

Преемником Поля Пуассона был его сын Франсуа-Арну Пуассон (1696—1753), последний представитель этой актерской семьи, пронесший до середины XVIII века ее фарсовую традицию и ее излюбленный комический тип Криспина. Многими чертами своего дарования Арну Пуассон напоминал своего деда, Раймонда Пуассона, подобно которому он, например, заикался. Арну Пуассон тоже играл мольеровские роли, например, Созия в «Амфитрионе» и господина де Пурсоньяка. Так же с успехом он выступал в роли Тюркаре в комедии Лесажа.

После смерти Арну Пуассона ампула буффонного слуги, носящего имя и костюм Криспина, перешло к молодому актеру Пьеру-Луи Превилью (настоящая фамилия — Дюбюк, 1721—1799), дебютировавшему в самый год смерти Пуассона в роли Криспина в «Единственном наследнике» Реньяра (1753). Принятый в труппу театра Французской Комедии, Превиль заменил присущую актерской семье Пуассонов грубоватую буффонаду несравненно более тонкой, гибкой и реалистической манерой игры. Превиль был актером совершенно исключительной одаренности, отличавшимся редкостной широтой и разнообразием артистических данных. Он был лучшим в XVIII веке исполнителем ролей комических слуг и одновременно с блестящим успехом играл характерные роли, роли комических стариков в комедии и роли «благородных отцов» в мещанской драме, причем в этих последних умел до слез трогать зрителей. «Дитя природы» — называл его Гаррик, имея в виду его исключительную правдивость, наблюдательность и разносторонность, его умение сочетать смех и слезы, преодолевая присущий поэтике классицизма разрыв между высоким и низким жанрами.

Превиль в возрасте семнадцати лет, увлекшись театром, вступил в провинциальную бродячую труппу и разъезжал с ней в течение нескольких лет, играя в Дижоне, Страсбурге и Руане. В 1743 году он выступал в Париже в ярмарочном театре комической оперы, руководимом Монне, но удержался здесь недолго, так как его больше привлекала комедия. В последующие годы он стоял во главе одной провинциальной труппы, в которой сам занимал ампулу первого комика. Вынужденный давать пьесы разнообразных жанров, Превиль ставил в провинции трагедии и комедии, оперы и комические оперы, балеты и пантомимы, причем сам выступал во всех жанрах. Он овладел характерной для ярмарочных и провинциальных театров синтетичностью, легкостью, подвижностью, искусством трансформации.

Все эти творческие особенности Превиль принес в театр



Пьер-Луи Превиль

Французской Комедии, в труппу которого он вступил после смерти Арну Пуассона. Для начала он выступил в ряде ролей комических слуг, стремясь к тому, чтобы зрители забыли о его предшественнике. Добиться этого было нелегко: зрители привыкли к пуассоновскому бурлескному комизму и с трудом мирись с молодым актером, обладавшим приятной наружностью и звонким голосом, у которого не было склонности к фарсовой карикатуре. Превиль постепенно приучил зрителей к своей новой комедийной манере, в которой главный упор делался не на буффонное преувеличение и изменение своей наружности, а на психологически точную обрисовку характера и бытового поведения персонажа. Свой реалистический метод Превиль впервые продемонстрировал при исполнении старой комедии Бурсо «Галантный Меркурий», где он поочередно появлялся в ролях старого книгоиздателя, провинциального помещика, жеманного маркиза, взяточника-стряпчего, кокетливого сочинителя шарад и пьяного солдата. Каждая из этих ролей поражала в исполнении Превиль своей сочностью и комедийным блеском. «Галантный Меркурий» положил начало славе Превиль, который играл эту пьесу в течение всего своего пребывания на сцене и исполнил ее сто девяносто восемь раз.

Проработав в театре Французской Комедии тридцать три года (1753—1786), Превиль исполнил здесь шестьдесят четыре роли. Он переиграл все основные французские комедии XVII и XVIII веков и ратовал за широкое освоение наследия Мольера, которого сравнительно мало играли в середине XVIII века. Сам Превиль исполнил в комедиях Мольера двадцать ролей, борясь с установленной Пуассонами манерой превращения мольеровских комедий в грубые фарсы. Однако вместе с тем он выступал против сатирического элемента в комедиях Мольера.

Отношение Превиль к Мольеру ярко раскрывает особенности его мировоззрения и творческого метода. Превиль считал неприемлемыми сатирические образы мольеровских врачей и маркизов, потому что был вообще противником острой, бичующей сатиры и стоял за мягкий, беззлобный юмор. Он считал, что комический актер не должен воспроизводить отвратительные свойства людей, и потому никогда не играл ролей Тартюфа и Гарпагона. Любимыми ролями Превиль в комедиях Мольера были те, в которых он мог, не разрушая авторского замысла, быть веселым, добродушным и забавным: Журден, Сганарель, Пурсоньяк, Скапен. Он не гнушался исполнением эпизодических ролей и играл в «Скупом» роли мэтра Жака и Лафлеша, которые были ему больше по нутру, чем роль Гарпагона.

Известны рассуждения Превиль об образе Тюркаре. Он считал, что Лесаж создал Тюркаре в пылу раздражения против



Превиль в роли Риссоля
(«Галантный Меркурий» Бурсо)

откупщиков и, превратив его в карикатуру, сделал его непохожим на современных откупщиков. Поэтому Превиль считал необходимым смягчать образ Тюркаре при постановке комедии на сцене.

Лучшими ролями Превилья последних лет были Жеронт в «Ворчуне-благодетеле» Гольдони (1770) и Фигаро в «Севильском цирюльнике» (1775). Он сделал Фигаро блистательно остроумным искателем счастья. В его Фигаро не было сатирического задора и демократического гнева. Когда эти моменты особенно ярко проявились у Бомарше в образе Фигаро в «Женитьбе Фигаро», Превиль отказался играть роль Фигаро, ссылаясь на свой преклонный возраст, и сыграл роль бестолкового судьи Бридуаона, которая явилась его последним созда-



Пьер-Луи Превиль в роли Маскариля («Шалый» Мольера)
Гравюра Романе



Превиль — первый исполнитель роли Фигаро
в «Севильском цирюльнике»
Гуашь Феша-Уирскера

нием. Так Превиль остался до конца верен своему подходу к комедии как к веселому жанру, забавно изображающему нравы общества и ни в коем случае не посягающему на его основы.

Несмотря на отмеченную ограниченность взглядов Превилья на комедию, для его творчества были характерны искание жизненной правды и безошибочная точность наблюдений. Превиль считал, что актер должен уметь быть тем человеком, роль которого он играет. Он стремился дифференцировать роли одного амплуа и различал не менее трех разновидностей «отцов»; такие же различия он вносил в роли «петиметров» и «слуг». Вслед за Дидро Превиль придавал важное значение

раскрытию общественного положения персонажа. Отходя от присущего классицизму абстрактного понимания характеров, он считал, что вельможа и плебей любят, ревнуют, лгут, развратничают по-разному, ибо все поведение вельможи окрашено присущей его рангу надменностью, а его недостатки часто замаскированы дворянским лоском. Таким образом, Превиль вносил в актерскую игру известные социальные уточнения. Но вместе с тем он считал, что комедия не должна показывать вельможу отталкивающим, а слугу привлекательным.

Превиль был не только талантливым актером, но и крупным педагогом, стоявшим во главе основанной в 1774 году школы декламации, в которой он воспитал ряд хороших комедийных актеров. Своих учеников Превиль учил серьезно относиться к авторскому тексту. Вслед за Мольером он утверждал, что комедию исполнять труднее, чем трагедию, так как комический актер больше трагического должен знать и изучать нравы общества. В вопросе о декламации он продолжал линию, намеченную Мольером и Бароном, запрещал своим ученикам скандировать стихи, заставлял их затушевывать рифмы, приближая стихи к прозе.

Требую от актера правдивости и естественности, Превиль подчеркивал, что задачей актера является подражание действительности, а не механическое ее копирование. Но этот принцип подражания природе он ограничивал, в целом ряде случаев требуя от актеров, чтобы они «смягчали краски», сглаживали острые углы, подчиняя свое исполнение категориям «благородства» и «приличия». Превиль опасался того, чтобы его ученики не впадали в тривиальность. В понятие «тривиальности» он включал как натуралистические излишества, так и элементы фарсового театра и сатирического обличения, от которых Превиль старался освободить комедию. Так ограниченность мировоззрения Превиля приводила к существенному ограничению его реалистического метода.

Помимо комедии, Превиль исполнял также мещанскую драму. Он сумел уловить сущность этого нового жанра, который не может быть раскрыт средствами старого театра. Выступая в мещанских драмах Дидро, Седена и Бомарше, Превиль вывел в них разные варианты образа маленького человека — чувствительного, честного, чистого, благородного. Актер, обладавший умением заразительно смешить зрительный зал, вызывал слезы, когда играл роли старых слуг — Жермона («Нанина» Вольтера) и Антуана («Философ, сам того не зная» Седена), наделенных глубокой человечностью. Простота, естественность — таковы эстетические категории, определявшие исполнительский стиль Превиля в мещанской драме.



Превиль и Белькур в «Игроке» Реньяра

Гуашь Феша-Уирскера

Превиль был не единственным актером, задумывавшимся над проблемой исполнения мещанской драмы. Основные трагические актеры театра Французской Комедии не остались в стороне от этого нового жанра, завоевывавшего сцену. Даже Лекен и Дюмениль приняли участие в постановке «Философа» Седена. Лекен исполнил роль д'Эспарвиля-сына, а Дюмениль — роль мадам Вандерк. Промежуточное положение жанра мещанской драмы побуждало испробовать в нем силы как комических, так и трагических актеров. Если от комических актеров требовался в этом случае отказ от преувеличения и буффонады, то от трагических актеров требовался отказ от приподнятой декламации, усвоение обыденных интонаций и жестов.

Среди трагических актеров более решительно пытался преодолеть традиции исполнения классицистской трагедии Жан Офрен (настоящая фамилия — Риваль, 1728—1804). Уроженец



Жан-Батист Бризар в роли Нарбаса («Меропа»
Вольтера)

Женева, он долго работал в провинции, а в 1765 году дебютировал в театре Французской Комедии в роли Августа в «Цинне». Зачисленный в труппу, Офрен возбудил живейший интерес к себе передовой части зрителей невиданной простотой и естественностью своей игры, тонкостью отделки ролей. Но, хотя передовая критика поддержала Офрена, он не мог найти общий язык с актерами Французской Комедии и через год ушел из этого театра, вызвав о себе разноречивые толки. Современники сопоставляли его с Лекеном и обсуждали вопрос, кто из них выше; при этом большинство отдавало предпочтение Лекену.

Уйдя из театра Французской Комедии, Офрен искал применения своим силам сначала в провинции, а затем за границей. В конце своей жизни он работал в России, состоял актером французской придворной труппы в С.-Петербурге и одновре-

менно преподавал французский язык и декламацию в Сухопутном шляхетном корпусе; его учеником был известный русский «театрал», драматург и режиссер А. А. Шаховской.

Из трагических актеров видным исполнителем мещанской драмы был также Жан-Батист Бризар (1721—1791). Он происходил из буржуазной семьи, сначала обучался живописи у Ван-лоо, затем случайно попал на сцену и в течение нескольких лет играл в провинции. В 1757 году он дебютировал в театре Французской Комедии и был принят на амплу «королей» и «благородных отцов». Через год после своего дебюта он уже играл заглавные роли в «Отце семейства» Дидро и драме Седена «Философ, сам того не зная». Отличаясь на редкость величественным и благородным обликом, он перенес в мещанскую драму навыки, приобретенные им в таких ролях «отцов» трагического репертуара, как старик Гораций («Гораций»), Дон Диего («Сид»), Люзиньян («Заира»). Бризар отличался добросовестным отношением к своей работе и был поборником реформы театрального костюма.

Самым популярным из исполнителей мещанской драмы был Франсуа Моле (1734—1802). Он родился в Париже в семье гравера. После ряда успешных выступлений в любительских спектаклях он дебютировал в 1754 году во Французской Комедии, но был принят только шесть лет спустя на третьи роли в трагедии и комедии. Несмотря на такое неудачное начало своей артистической карьеры, Моле постепенно завоевал расположение публики, главным образом аристократической, исполнением ролей жеманных маркизов и «петиметров» в светских комедиях. Утонченность манер великосветской молодежи преподносилась им в настолько преувеличенном виде, что ее можно было принять за пародию на эти манеры. Но петиметры не чувствовали в игре Моле никакой насмешки над собой и буквально носили его на руках, осыпали подарками, копировали его костюмы и манеры.

Став любимцем великосветской публики, Моле быстро перешел на первые роли, заменив Гранваля после его ухода в отставку, а затем и Белькура после его смерти. На склоне своей карьеры Моле исполнил также ряд трагических ролей. Несмотря на свои былые связи с аристократией, престарелый Моле в годы революции не запяtnал себя связью с контрреволюционной группой актеров и даже создал образ Марата в одной из якобинских пьес.

Отличаясь большой работоспособностью, Моле играл самые разнообразные роли. Это был актер, который одинаково охотно исполнял и роли великосветских петиметров и роли чувствительных героев мещанской драмы. При этом в мещанской драме



Франсуа Моле в роли Нерестана
(«Заира» Вольтера)

ему был свойствен напыщенный тон, он прибегал к раскатам голоса, «мычаниям» и крикам, к преувеличенной жестикуляции — всем тем приемам, которые, как ему казалось, выражали метания истерзанной души.

Создатели мещанской драмы, желая растрогать зрителя судьбой и несчастьями простого человека, хотели слышать из уст актеров «бессвязные крики» и «глухие стоны», которые должны были заменить возвышенную и однообразную певучесть трагедийной декламации. Одновременно с этим они тре-

бовали от актеров большой внутренней насыщенности, которой как раз не было у Моле. Но публика не замечала всей искусственности его неистовой игры и приходила от нее в восторг. В итоге получилось так, что мещанская драма утвердила на сцене свою декламацию, столь же искусственную и далекую от простой разговорной речи, как и декламация в классицистских трагедиях. Простота и волнующая искренность Превиля в исполнении мещанской драмы являлась в XVIII веке редким исключением.

Несмотря на искусственность актерского исполнения мещанской драмы, этот жанр сыграл большую роль в сокрушении авторитета классицистского театра и в ниспровержении его канонов. Мещанская драма значительно увеличила роль действия за счет слова: весьма существенное значение имела в ней пантомима, которая то дополняла текст, то заменяла его. Мещанская драма потребовала разработки бытового поведения ее персонажей. Актеры предавались на сцене различным домашним занятиям — садились за стол, писали, закусывали, играли в трик-трак и т. п. Были введены немыслимые в классицистской трагедии бытовые мизансцены, смелые пантомимические эффекты. Наконец, мещанская драма подготовила переход театра к так называемой павильонной декорации, изображающей замкнутую комнату.

В годы, предшествовавшие Французской революции, жанр мещанской драмы теряет свое значение и популярность. Именно в это время возникает уже известный нам спор о том, чье искусство выше и лучше — искусство Лекена или искусство Офрена. Этот спор является, по существу, спором о путях развития прогрессивного театра третьего сословия, спором о превосходстве в годы революции героической трагедии перед мещанской драмой. Исторически победа в этот период осталась за трагедией, поднимавшей дух, закалявшей волю масс, поднимавшей ее на борьбу со старым порядком. Не Офрен, а Лекен, а за ним Тальма были наиболее талантливыми выразителями предреволюционного настроения французского третьего сословия.

Канун революции был ознаменован в жизни французского театра возрождением не только жанра трагедии, но и жанра комедии, которые отвечали запросам революционизировавшегося третьего сословия больше, чем мещанская драма. Отсюда появление на французской сцене в 70-х и 80-х годах XVIII века целой плеяды трагических и комических актеров, учеников Лекена и Превиля.

Среди комических актеров, так же как и среди актеров трагических, шла в это время борьба. Они различно понимали идейное назначение своего искусства и в поисках художественной



Франсуа Моле в роли Британника

формы, художественных приемов часто тоже шли различными путями.

Комедия, возрожденная в 70-х годах гением Бомарше, нашла себе основных исполнителей в лице Дазенкура, Дюгазона и Луизы Контà.

Жозеф Дазенкур (настоящая фамилия — Альбуа; 1747—1809) происходил из богатой буржуазной семьи. Начав с выступлений в любительских спектаклях, он занял амплуа первого комика в Брюсселе (1772), после чего успешно дебютировал в театре Французской Комедии (1776). Здесь он работал под непосредственным руководством Превиля, который подготовил с ним роль Фигаро («Женитьба Фигаро»), исполненную Дазенкуром в 1784 году. Дазенкур был приглашен преподавателем драматического искусства к королеве Марии-Антуанетте и прошел с ней роль Розины из «Севильского цирюльника».



Жозеф Дазенкур — первый исполнитель
роли Фигаро в «Женитьбе Фигаро»

Гравюра Шарля

Это был типичный аристократический актер, игравший первых слуг и петиметров в том стиле салонного изящества, который был так любим придворным обществом старорежимной Франции. С таких же позиций он подошел и к истолкованию роли Фигаро. Продолжая линию своего учителя Превиля, Дазенкур стремился облагородить образ Фигаро, но пошел еще дальше Превиля. Фигаро в его исполнении был больше похож на переодетого дворянина, чем на героя из народа. Однако блестящее речевое мастерство Дазенкура помогло ему с блеском преподнести знаменитый монолог Фигаро пятого акта, столь важный в раскрытии политического содержания комедии Бомарше.

Партнершей Дазенкура на премьере «Женитьбы Фигаро» выступила молодая актриса Луиза Контà (1760—1813), рабо-

тавшая в театре Французской Комедии с 1776 года и весьма посредственно исполнявшая роли молодых героинь в трагедии. Бомарше «открыл» ее как актрису на роли субреток, поручив ей роль Сюзанны, в которой она имела блестящий успех. Однако в созданном ею образе Сюзанны не было ничего народного. Это была пикантная и грациозная субретка, обладавшая безукоризненными светскими манерами. Мастерство Конта способствовало закреплению подобной трактовки этого образа у последующих за ней исполнительниц роли Сюзанны, хотя по существу образ, созданный Конта, очень далек от образа Бомарше. Конта, как и Дазенкур, впоследствии принадлежала к числу контрреволюционно настроенных актеров Французской Комедии, которые были арестованы в 1793 году и едва избежали гильотины.

Полной противоположностью Дазенкуру и Конта был другой ученик Превия — Жан-Батист Дюгазон (настоящая фамилия — Гурго, 1743—1809). Уроженец Марселя, он происходил из актерской семьи, играл во французской труппе в Штутгарте (Германия), а в 1771 году дебютировал в театре Французской Комедии и был принят на амплу первого комического слуги, которое он занимал вместе с Превием. После ухода Превия в отставку в 1796 году Дюгазон занял его место.

Хотя Дюгазон считал себя учеником Превия, он остался чужд его устремлениям к психологическому раскрытию образа и восстановил в полном блеске технику острой буффонной комедии, что соответствовало пробудившемуся накануне революции интересу к сатирическому жанру.

Дюгазон отличался выразительным, очень подвижным лицом, большим мимическим талантом и склонностью к шаржу, буффонаде. Его резкая, преувеличенная манера игры нарушала каноны придворной театральной эстетики. В противоположность аристократическому актеру Дазенкуру Дюгазон был ярко выраженным плебейским актером, любимцем демократической публики.

Это определило судьбу Дюгазона в годы революции. Вместе со своим другом Тальма Дюгазон расколол труппу театра Французской Комедии и создал Театр Республики на улице Ришелье, в котором сочинял и разыгрывал пьесы якобинского содержания. Если до революции он блистал исполнением ролей комических слуг, то в годы революции он прославился сатирическим исполнением ролей трусливых обывателей, карикатурных попов и маркизов в якобинских пьесах. Таким образом, на участке комедии происходила в начале буржуазной революции такая же идейная и художественная борьба, какую мы уже отметили среди актеров трагического жанра.

ЯРМАРОЧНЫЕ И БУЛЬВАРНЫЕ ТЕАТРЫ

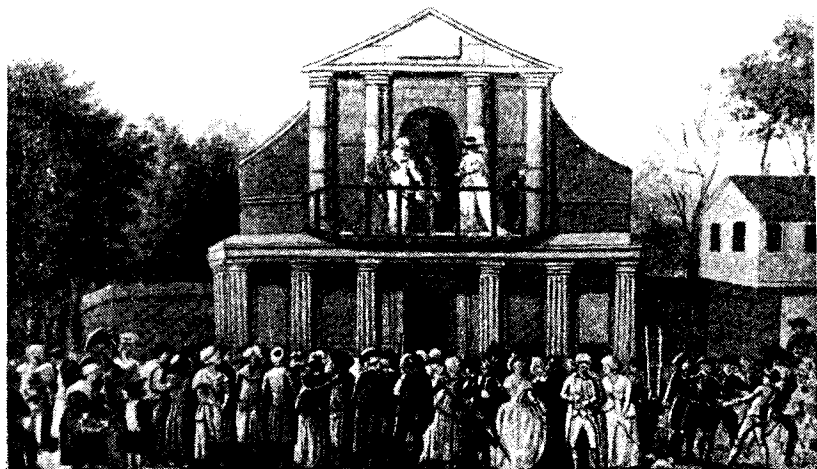
Привилегированному королевскому театру Французской Комедии противостояли с самого его основания низовые, демократические театральные коллективы, возникавшие на парижских ярмарках и потому носившие наименование «*ярмарочных театров*». Эти театры не обладали никакими правами и систематически преследовались привилегированными театрами и полицией.

Вся история ярмарочных театров — это беспрестанная борьба за существование против всевозможных запрещений и ограничений. В процессе этой борьбы ярмарочные театры проявляли колоссальное упорство, настойчивость и изобретательность в поисках обходных путей. Они создавали новые жанры и сценические приемы, ниспровергали аристократическую театральную эстетику и противопоставляли ей эстетику, выражавшую вкусы молодых, здоровых слоев французской нации, поднимавшихся к общественной жизни. Все это позволяет признать *ярмарочные* и сменившие их с 60-х годов XVIII века *бульварные театры* одним из важных участков, на котором в преддверии буржуазной революции происходила борьба третьего сословия за театр.

Традиция устройства театральных представлений на парижских ярмарках была очень стара. Ярмарки эти обладали привилегиями на устройство всевозможных зрелищ для привлечения покупателей. Уже в XIV веке среди ярмарочных зрелищ мы находим наряду с акробатами, фокусниками и шарлатанами настоящих актеров, которые выступали здесь ввиду невозможности выступать в городе вследствие монополии Братства страстей. В XVII веке наряду с цирковыми зрелищами на ярмарках разыгрывались перед балаганами для завлечения публики шутовские сценки-парады, лучшим образцом которых могут служить парады знаменитого Табарена. Своего высшего расцвета жанр парада достиг в XVIII веке; наиболее видным сочинителем этих парадов был Тома Гелетт.

Самую существенную роль в истории ярмарочного театра сыграли две ежегодные парижские ярмарки — Сен-Жерменская (в феврале, марте и апреле) и Сен-Лоранская (в июле, августе и сентябре). Так как они происходили в разное время года, то выступавшие на них фигляры и акробаты переходили с одной ярмарки на другую. Это придавало деятельности ярмарочных актеров почти регулярный характер.

В середине XVII века в Париже появляется ряд ярмарочных трупп. Наиболее известной из них была труппа братьев Алар и Мориса Фондербекка, состоявшая из двадцати четырех канатных плясунов. В этой труппе впервые между выступле-



Театр на Сен-Лоранской ярмарке в конце XVIII века

ниями канатных плясунов вставляются небольшие сценки. В 1679 году труппа получает от министра Кольбера разрешение сопровождать свои выступления пением, танцами и диалогом, однако с характерным ограничением: актеры должны были проделывать все это только на канате. Так был санкционирован переход труппы братьев Алар от чисто цирковых представлений к спектаклям, в которых цирковые номера связывались нитью примитивной фабулы.

Первой известной нам пьесой такого театрально-циркового жанра была анонимная пьеса «Силы любви и волшебства» (1678). Здесь изображались преследования пастушки Грезинды волшебником Зороастром, который хитростью и силой пытался заставить ее выйти за него замуж. Грезинда избавлялась от волшебника с помощью богини Юноны, к которой она обратилась с мольбой о помощи. Этот примитивный сюжет связывал многочисленные акробатические номера, причем акробаты изображали то статуи, то демонов, то пастухов, то полишинелей, то обезьян. Исполнители этой пьесы должны были обладать не только талантами акробатов, но также искусством пантомимы.

Основание в 1680 году театра Французской Комедии повлекло за собой уничтожение всех привилегий, ранее данных разным труппам, в том числе и труппе братьев Алар. Театр Французской Комедии безжалостно ликвидировал все ярмароч-

ные зрелища, в которых были элементы диалога и сценического действия. При этом полиция не только закрывала ярмарочные театры, но иногда сносила их с лица земли.

Однако закрытие в 1697 году театра Итальянской Комедии¹ вновь привело к усилению активности ярмарочных театров. Уже до этого ярмарочные комедианты часто выступали под именами и в костюмах итальянских масок (Арлекина, Скарамуша и других). Теперь они объявили себя преемниками изгнанных из Парижа итальянских актеров и завладели их репертуаром, придавая ему все более национальный характер. При этом они построили для своих спектаклей уже не примитивные балаганы, а настоящие оборудованные театры и привлекли новых актеров из провинции.

В результате составились две большие конкурирующие труппы — труппа братьев Алар и Фондербека и труппа Бертрана, Доле и Кольбиша. Обе труппы начали давать с 1698 года такие блестящие спектакли, что театр Французской Комедии снова обеспокоился и потребовал разрушения этих театров. Однако на этот раз расправиться с ярмарочными театрами было труднее, потому что они попытались сопротивляться, ссылаясь на старинные привилегии ярмарок. Но, если эти привилегии могли уберечь ярмарочные театры от сноса, они не могли свести на нет привилегии королевских театров. Только актерам королевских театров разрешалось говорить, петь и танцевать на сцене. Перед ярмарочными театрами встала задача находить различные пути обхода привилегий королевских театров.

Так, когда театр Французской Комедии запретил ярмарочным театрам представление классицистских трагедий и комедий, они стали играть пьесы, в которых не соблюдались правила трех «единств», вроде пьесы Фюзелье «Похищение Елены, взятие и пожар Трои» (1705), где протяжение действия доходит до десяти лет и перебрасывается из одного места в другое. Королевские актеры спохватились и запретили ярмарочным комедиантам вводить в спектакль диалог. В ответ на это запрещение был создан жанр «пьес-монологов» (например, «Арлекин — невежественный ученик»), в которых говорил только один актер, а другие отвечали ему жестами; иногда давалось подобие диалога, которое заключалось в том, что один из собеседников произносил свои реплики из-за кулис. Но и эта уловка ярмарочных комедиантов не удалась: новый указ запретил им вообще говорить со сцены. Так как запрещалось говорить по-французски, то ярмарочные актеры попробовали пользоваться различными жаргонами. Но и эта уловка кончилась для них плохо: в

¹ См. об этом в главе «Театр Итальянской Комедии».

1708 году парламент распорядился прекратить их спектакли и даже разрушить театральные здания, в которых они играли.

Тогда труппа братьев Алар вступила в соглашение с привилегированным театром — Королевской Академией музыки (такое было официальное наименование парижского оперного театра), выговорив у него разрешение петь, поскольку указ запрещал им говорить. Другая ярмарочная труппа (Бертрана и Доле) оказалась упорнее и продолжала давать спектакли, несмотря на указ парламента. В ответ на это Французская Комедия организовала сожжение их театра. Однако это самоуправство не прошло даром королевским актерам, которые были присуждены к уплате штрафа в шесть тысяч ливров. Считая себя победителями, Бертран и Доле изобрели новый жанр пантомимы-пародии, в которой актеры произносили трагическим тоном галиматью, звучащую наподобие александрийских стихов, пародируя тем самым напыщенную декламацию «римлян» (так они называли королевских актеров). Последние, в конце разъяренные, пожаловались королю, который запретил ярмарочным театрам исполнять какие бы то ни было пьесы. Этот указ, выпущенный в 1710 году, относился не только к труппе Бертрана, но и к труппе Аларов, несмотря на ее соглашение с Королевской Академией музыки, ибо последняя не имела права разрешить исполнение разговорных сцен, которые преобладали в спектаклях труппы Аларов. Так Французская Комедия добилась отмены соглашения труппы Аларов с оперным театром.

Положение было почти безвыходным, и все же ярмарочные театры нашли новую лазейку. Они избрали невиданный жанр — «пьесы в надписях» (*pièces à écrites*). На плакатах большими буквами был написан весь тот текст, который нужно было сообщить зрителям. Эти плакаты свертывались в трубочку и актеры носили их в правом кармане. По мере необходимости актер вынимал такой свиток, разворачивал его, показывал публике и прятал в левый карман. Каждый актер показывал таким образом во время спектакля десяток-другой свитков. В дальнейшем братья Алар заменили свитки обширными афишами-плакатами, спускавшимися с потолков на блоках; на этих афишах писались не только реплики, но и имена произносящих их лиц. Впоследствии прозаический текст был заменен на плакатах рифмованными куплетами, которые распевались самой публикой на популярные мотивы. Показ плакатов сопровождался пантомимической игрой.

Отмеченное усовершенствование «пьесы в надписях» явилось делом рук знаменитого Лесажа, который после запрещения «Тюркаре» перенес свою деятельность в ярмарочные театры и проработал в них с перерывами двадцать шесть лет (1712—



Представление «пьесы в надписях» в ярмарочном театре

1738). Здесь он поставил свыше ста пьес, которые создали целую эпоху в истории ярмарочных театров. То, что крупнейший французский писатель начала XVIII века не погнушался работать в преследуемых театрах, которые он сумел вывести из тяжелого репертуарного кризиса и необычайно поднял в художественном отношении, — было настоящим подвигом этого передового демократического художника.

Перед Лесажем стояла задача — превратить ярмарочный балаган в настоящий театр, покончив с дилетантской драматургической стряпней, которой до его прихода пробавлялись ярмарочные комедианты. Уже в своей первой комедии «Арлекин, король Серендиба» (1713) он мастерски овладел стилем ярмарочных театров. Считаясь с ограничениями, которыми была обставлена их работа, Лесаж сочинил образцовую «пьесу в надписях» с необычайно простым, сжатым и четко построенным сюжетом, обогащенным сказочной тематикой, вошедшей во Францию в моду после опубликования знаменитого перевода «1001 ночи» Галлана (1704—1717). В пьесе изображались забавные злоключения Арлекина, выброшенного после кораблекрушения в сказочную страну Серендиб. В этой стране делают королем всякого попавшего туда чужестранца, которого затем через месяц убивают, посадив на его место другого.

Приключения Арлекина кончаются тем, что его спасают старые товарищи — Меццетин и Пьеро, — переодетые жрецами. Лесаж сочетал в этой пьесе сказочную фабулу с буффонадой итальянских масок, а также с многочисленными пародийными и сатирическими выпадами.

Дальнейшая работа Лесажа в ярмарочных театрах развивалась по двум направлениям: он создал злободневные жанры, в которых была критика отсталых явлений французской общественной жизни, нравов и искусства, и ярмарочную комическую оперу, противопоставленную жанру героической большой оперы, культивируемому в Королевской Академии музыки.

Толчком для расширения музыкальной стороны ярмарочных спектаклей явилось то, что в 1714 году Академия музыки, находясь в финансовых затруднениях, предоставила ярмарочной труппе Сент-Эдма и вдовы Барона-сына право петь на сцене куплеты. Лесаж использовал это право для создания нового жанра комедии-водевиля, характерной особенностью которого является то, что музыка была целиком заимствована из ходовых мотивов уличных песенок и модных романсов.

Жанр комедии-водевиля носил пародийный характер. Лесаж начал с пародии на ходульность и штампы героической оперы, сочинив «Телемаха» (1715), в котором он высмеял одноименную оперу аббата Пеллегрена. При этом он пародировал услов-

ность стиля героической оперы, выпренность ее текста, банальность типов и ситуаций, искусственность всего жанра в целом. Так Лесаж явился основоположником тех пародий на оперу, ярким образцом которых в России начала XX века была знаменитая «Вампука, невеста африканская». Однако комедия-водевиль Лесажа имела значительно бóльшую остроту, чем просто пародия, ибо за ней скрывалось язвительное ниспровержение канонов придворно-аристократического театра в эпоху господства феодальной аристократии.

Вслед за разоблачением героической оперы Лесаж обратился к осмеянию классицистской трагедии, сочинив блистательную пародийную пьесу «Пьеро-Ромул, или Вежливый похититель» (1722), представленную в театре марионеток. Пародируя трагедию Удара де Ламотта «Ромул», Лесаж беспощадно высмеивает здесь неправдоподобие ситуаций и фальшивость характеров деградирующей классицистской трагедии. Он изображает сурового римского царя Ромула слащавым воздыхателем у ног похищенной им сабинянки Эрсилии. Этот «вежливый похититель» сражается на поединке с оскорбленным отцом Эрсилии, предварительно обмениваясь с ним выпренными речами. Бессмысленность конфликта этой трагедии подчеркивается тем, что Ромул и похищенная им Эрсилия любят друг друга, что делает излишней всю «героическую болтовню», заполняющую пьесу. Лесажу удалось блестяще разоблачить все убожество и бессмысленность этого искусственного жанра, продолжавшего царить на подмостках королевского театра. При этом Лесаж пародировал не только самый жанр трагедии, но и ее актерское исполнение, в котором он тоже подчеркивал манерность и искусственность. Сила пародий Лесажа была в их боевой сатиричности. Это и отличало их от пародий театра Итальянской Комедии, о которых будет рассказано дальше.

Лесаж придавал огромное значение музыкальной стороне ярмарочных спектаклей. Он старательно подбирал мотивы к куплетам своих комедий-водевилей и прилагал ноты к их печатным изданиям. Стихи в комедиях Лесажа были органически связаны с музыкой, и часто популярная песенка, к которой Лесаж сочинял новый текст, раскрывала смысл пьесы. Внимание Лесажа к музыкальной стороне спектаклей не позволило ему долго обходиться собственными силами. По его настоянию в ярмарочный театр приглашаются композиторы (Лакруа, Фромон, Жилье). С появлением оригинальной музыки комедия-водевиль превращается в комедию с ариеттами, которая ближе подходит к жанру комической оперы в собственном смысле слова. Ее разработка является уже делом преемников Лесажа — Панара, Фогана и особенно Фавара.

Комедия с ариеттами не сразу одержала победу над комедией-водевилем. Среди зрителей ярмарочных спектаклей было много поклонников старых куплетов с их наивной, но выразительной мелодией. Динамический характер старых куплетов, заимствованных из народных песен, помогал вести интригу, развешивать сюжет комедии. Однако в комедии-водевиле были и свои недостатки. Главный недостаток заключался в том, что старые куплеты уже приелись зрителю. Комедия с ариеттами значительно обогатила изобразительные средства ярмарочного театра, усилила музыкальную содержательность его спектаклей. Одновременно с оригинальной музыкой в этом жанре появились прозаические диалоги которые были значительным шагом вперед в сторону реализма; они усилили жизненность комической оперы, помогли ей заменить одностороннюю пародийность старых комедий-водевилей более глубоким сатирическим содержанием. Сам Лесаж считал, что сочетание новых ариетт с прозаическими диалогами особенно удобно потому, что певучая легкость ариетт как бы создает передышку для зрителей между серьезными и сатирическими сценами комедии.

Ярмарочная драматургия Лесажа не является однородной в жанровом отношении. По содержанию ее можно разбить на четыре группы: *пародии, обозрения, утопии и сказки*. Наиболее распространенным и боевым жанром являлось обозрение (*revue*), которое представлено было в театре Лесажа в двух видах: театральное и бытовое обозрение. Лесаж не явился изобретателем жанра обозрения, существовавшего уже в XVII веке как в придворном балете (жанр «балета в выходя́х», в котором выступали персонажи, взятые из разнообразных кругов общества), так и в комедии (например, «Докучные» Мольера, 1661, или «Галантный Меркурий» Бурсо, 1688). Особенно часто обозрения ставились в театре Итальянской Комедии.

Обозрения Лесажа отличаются от обозрений всех его предшественников значительно большей остротой и публицистичностью. Театральные обозрения Лесажа являлись, как и его пародии, орудием боевой театральной критики. Он сводил в них счеты со всеми врагами ярмарочных театров: с театрами Французской Комедии и Итальянской Комедии, сгорающими от зависти при виде огромного успеха, которым пользуются ярмарочные театры, и учиняющими разгром их театральных зданий; с Королевской Академией музыки, поддерживающей ярмарочные театры лишь из личной выгоды; с классицистской трагедией и со «слезной комедией», которую Лесаж отрицал, так как считал, что чувствительность, столь свойственная этому жанру, искажает подлинную комедийность. Вся история ярмарочных театров и их

борьбы с театрами привилегированными проходит в обозрениях Лесажа, из коих лучшими являются «Ссора театров» (1718), «Похороны ярмарки» (1718), «Мнимая ярмарка» (1721), «Воскресение ярмарки» (1721), «Больные театры» (1729).

Еще больший интерес представляют бытовые обозрения Лесажа, в которых автор «Жиль Блаза» направляет жало своей сатиры против правящих классов французского общества, осмеивая и маркизов-петиметров, и судейских чиновников, и буржуа-толстосумов, и крестьян-кулаков. В «Гробнице Нострадамуса» (1714) он высмеивает похвальбу двух петиметров древностью своих родов; волшебник Нострадамус разрешает их спор тем, что вызывает представителей трех поколений каждого из двух родов, после чего оказывается, что у одного из спорщиков прадед был мельником, а у другого — кучером. В «Поясе Венеры» (1715) Лесаж высмеивает выскочку-финансиста, в «Арлекине-Магомете» (1714) разоблачает злостных банкротов, расплодившихся во Франции под влиянием различных финансовых авантюр, в «Ярмарке фей» (1721) выводит целую галерею социальных типов, которые все охвачены алчностью и тщеславием. Арлекин, например, отвергает и высмеивает все лучшие дары природы и просит у фей дара превращать в золото все, чего он ни коснется. Подобно античному Мидасу, он вскоре жестоко раскаивается, ибо все живое гибнет от прикосновения золота. И Арлекин оказывается рад-радешенек, когда в награду за бескорыстие любимой им девушки Виолетты фея дарует ему неиссякаемый флакон «воды красоты» вместо дара превращать все в золото.

Сходные идейные мотивы Лесаж развивает в своих комедиях-утопиях, рисуя в фантастической обстановке подлинные французские нравы и вскрывая глубокое разложение правящих классов, одержимых погоней за золотом. Таковы комедии «Мир наизнанку» (1718), «Остров амазонок» (1718) и особенно «Ящик Пандоры» (1721), который можно признать шедевром ярмарочной драматургии Лесажа.

Действие пьесы разворачивается в идиллической сельской местности, где живут невинные и честные поселяне. Оливетта выходит замуж за Пьеро, причем престарелая тетка Оливетты Коронис, влюбленная в Пьеро, и богатый старик Силен, влюбленный в Оливетту, отказываются от своих притязаний в пользу молодых людей. Но вот появляется Пандора, владеющая таинственным ящичком, подаренным ей Юпитером. Ее мучит любопытство, и она открывает ящик, несмотря на предупреждение Меркурия, что в ящике заключены все страсти и пороки. Последствия неразумного легкомыслия Пандоры самые плачевные. Идиллические «естественные отношения» между людьми

исчезают. Ревность и зависть, ненависть и злоба, ложь и клевета, лицемерие и кокетство отравляют души людей. Оливетта ссорится с Пьеро и мечтает о богатом Силене, а Пьеро заигрывает с кузиной Оливетты Хлоей. Но самой интересной фигурой является крестьянин Коридон, который объявляет себя господином всей округи и женится на Оливетте, ослепленной перспективой стать знатной дамой. По существу, Лесаж превосхищает здесь критику просветителями общественных пороков, их учение о первоначальном «естественном состоянии» человека и о возникновении общественного неравенства как следствии появления частной собственности, но делает это все в форме легкой, веселой и остроумной пьески.

Весьма значительное место в драматургии Лесажа занимают театральные сказки. Лесаж впервые во Франции перенес восточную сказку на сцену. Большой знаток и любитель сказки, он не был, однако, мистиком. Он ценил сказку за широту и емкость ее содержания, включающего и жизненные наблюдения, и сатирические портреты, и моральные оценки. Под прихотливым сказочным покровом в театральных сказках Лесажа скрывалось реальное содержание, сотканное из наблюдений над жизнью современного французского общества и спаянное с традициями народного фарса. Фантастическая тематика преподносилась Лесажем обычно в шутовском, ироническом тоне. Этот бойкий, живой, демократический юмор Лесажа является главным отличием его театральных сказок от близких к ним по сюжетам театральных сказок Гоцци¹.

В последние годы своей деятельности Лесаж сочиняет комические оперы иного стиля, хотя и написанные на сказочные темы. Начиная с «Ахмета и Альмаизины» (1728) в его пьесах усиливается лирический элемент и ослабевает элемент обличительно-сатирический. Эти пьесы можно уже с полным правом называть комическими операми. В них нет прежнего дерзкого задора, фантастики; интриге в них отведено большее место за счет уменьшения сатирико-публицистической линии, преобладавшей раньше в сказочных операх Лесажа.

С появлением Лесажа борьба ярмарочных театров с привилегированными продолжалась с возрастающей силой. Успехи Лесажа толкнули театр Французской Комедии, пустовавший во время ярмарок, добиться от регента Филиппа Орлеанского полного запрещения всех ярмарочных спектаклей (1718). Это запрещение оставалось в силе в течение двух лет. В 1720 году актер Франсиск попытался возобновить спектакли на ярмарке, отдав в них главное место акробатам и фокусникам. Но в 1721

¹ О Гоцци см. в разделе «Итальянский театр».

году ярмарочные комедианты столкнулись с новыми конкурентами в лице актеров театра Итальянской Комедии, которые в течение двух лет исполняли здесь комические оперы, правда, без особого успеха. Одновременно на ярмарочных комедиантах снова ополчилась Французская Комедия, добившаяся нового запрещения исполнять им всякие пьесы, кроме пьес-монологов.

Лесаж и его сотрудники Фюзелье и д'Орневаль категорически отказались ставить такие неполноценные пьесы и предпочли работать для театра марионеток: этот театр они сами организовали в 1722 году на зло театру Французской Комедии, который был бессилен сражаться с деревянными актерами. Публика толпой сбегалась смотреть новые пьесы Лесажа в исполнении марионеток, а Франсиск в то же время с успехом ставил пьесу-монолог нового драматурга, рекомендованного ему Лесажем, — Алексиса Пирона (1689—1773). Пьеса эта называлась «Арлекин-Девкалион» и представляла под видом пародии на «Метаморфозы» Овидия острую социальную сатиру. Арлекин, уцелев после потопа, населяет землю людьми, созданными из камней, причем разделяет людей на группы в зависимости от их общественной полезности. На первое место он ставит земледельца, на второе — ремесленника, а последнее место предоставляет священнику. Кроме социальной сатиры в пьесе Пирона имеются насмешки над театром Французской Комедии и его драматургами. Все это не прошло театру даром, и после постановки новой пародии Пирона «Тирезий» Франсиск был арестован будто бы за чрезмерную вольность этой пьесы. Выпущенный из тюрьмы, он по примеру Лесажа открыл театр марионеток, но не мог свести концы с концами и через некоторое время вынужден был покинуть Париж.

Начало самостоятельного правления Людовика XV (1723) было отмечено изменением к лучшему отношений власти к ярмарочным театрам; их существование больше не подвергается опасности. Однако сатирическая острота ярмарочных спектаклей в это время ослабевает, уступая место развлекательности. Ярмарочные театры пользуются все большим вниманием аристократической публики. Ярмарочная комическая опера начинает трансформироваться в комическую оперу рококо. Эта трансформация осуществляется после того, как театр Комической оперы в связи с перестройкой ярмарочных рядов в 1726 году выносится за пределы территории ярмарки, фактически превращаясь в городской парижский театр. В новой обстановке Лесаж, как уже было сказано, существенно изменяет свою драматургическую манеру. В это время круг драматургов ярмарочных театров значительно расширяется. К Лесажу и Пирону присоединяются Панар, Фаган и Фавар.

Шарль Панар (1694—1765), популярный сочинитель песен и водевильных куплетов, вносит в театр Комической оперы элементы чувствительности, которые на первых порах существуют вместе с традициями Лесажа. Ученик Панара — Шарль Фавар (1710—1792) доводит до совершенства жанр комедии-водевиля, созданный Лесажем и продолженный Пироном и Панаром. Во всех комедиях-водевилях Фавара драматический элемент преобладал над музыкальным даже в тех случаях, когда Фавар работал с первоклассными композиторами вроде Дуни. Блестящая литературная форма комедий-водевилей и комедий с ариеттами Фавара была причиной того, что одна из его пьес — «Солимон II, или Три султанши» (1761) — удостоилась подробного разбора и положительной оценки в «Гамбургской драматургии» Лессинга; впоследствии эта пьеса перешла в репертуар театра Французской Комедии.

Если уже в пьесах Панара проявилось стремление к серьезной трактовке чувства любви, то у Фавара любовь стала главной темой. Старая комическая опера лесажевского типа — игривая, ироничная, пародийная — превращается в оперу чувствительную и сентиментальную. Правда, у Фавара еще нет черт, присущих сентиментализму, который придет в комическую оперу с его преемником Седеном. Фавар облакает чувствительные сцены своей оперы в изящную оболочку рококо. Охотно разрабатывая сельскую тематику («Любовь Бастьена и Бастьенны», 1753; «Анетта и Любен», 1762), он наделял своих крестьян некоей искусственной наивностью, содействуя возрождению во Франции XVIII века моды на пасторальный жанр. Впрочем, у Фавара были и реалистические тенденции, было стремление приблизить театр к реальной действительности, которое противоречиво сочеталось с элементами стиля рококо. Начав работу в 1732 году в ярмарочных театрах, Фавар перенес ее в 1751 году в театр Итальянской Комедии, в котором работала его жена, знаменитая Жюстина Фавар¹.

Расцвет театра Комической оперы связан с деятельностью видного театрального предпринимателя Жана Монне (род. ок. 1710 г. — ум. 1785 г.). Это был человек, вышедший из низов, проживший молодость, полную приключений, перепробовавший ряд профессий. Директором Комической оперы он стал потому, что нашел двух финансистов, ссудивших ему необходимую для ведения этого дела сумму. Он начал с перестройки здания театра, заказал декорации и костюмы художнику Буше, пригласил дирижером оркестра композитора Рамо, а режиссуру поручил

¹ О творчестве этой замечательной актрисы см. в главе «Театр Итальянской Комедии».

Фавару, который поставил здесь свою комическую оперу «Красное дерево» (1744), имевшую громадный успех, несмотря на отсутствие в ней обычно встречающейся в комических операх Лесажа ярмарочной буффонады. Этот успех был для Монне роковым, потому что Берже, директор Королевской Академии музыки, в ведении которого находился театр Комической оперы, расторг контракт с Монне и сам взял на себя руководство этим театром. Однако этого не захотела Французская Комедия, которая боялась, что с приходом Берже театр Комической оперы получит большие права. В результате этих распрей театр Комической оперы в 1745 году был закрыт.

Только в декабре 1751 года Монне удалось добиться восстановления своего театра. Он построил в Сен-Лоранском предместье театр, расписанный Буше. Вслед затем он привлек к работе поэта и драматурга Ж.-Ж. Ваде (1719—1757), создателя так называемого «пуассардского» — протонародного комического жанра, в котором все действующие лица говорили нарочито грубым языком, языком «рыбных торговок» (отсюда и наименование жанра). Этот псевдонародный жанр пользовался известной популярностью в аристократических кругах. Ваде заполнил сцену театра Комической оперы протонародными персонажами, изъяснявшимися грубым жаргоном, которому соответствовала грубость манер, мыслей и чувств. По существу, это была клевета на народ, а не реалистическое его изображение.

После смерти Ваде Монне снова привлек к работе Фавара, а затем «открыл» Седена, который с первых же шагов овладел стилем ярмарочного театра. Хотя Монне не сочувствовал итальянской музыке, получившей большое распространение во Франции в 50-х годах XVIII века, ему пришлось пустить в свой театр итальянского композитора Дуни с его комической оперой «Художник, влюбленный в свою модель» (1757). Огромный успех этой оперы определил победу итальянской комической оперы над французской. После этого, передав руководство Фавару, Монне ушел из своего театра и, живя в достатке, писал свои мемуары.

Новое руководство театра Комической оперы занялось пропагандой итальянской музыки, на которую Фавар и Седен сочиняли французские тексты. Это крайне обострило давнишнее соперничество театра Комической оперы с театром Итальянской Комедии, исполнявшим такой же репертуар. В конце концов в 1762 году Итальянская Комедия добилась закрытия театра Комической оперы. Лучшие актеры этого театра были влиты в труппу Итальянской Комедии, которая стала с этих пор единственным в Париже театром комической оперы. Это объединение двух театров завершило процесс развития жанра комической

оперы, все более отрывавшегося от народных корней и сближавшегося с искусством привилегированных театров.

После закрытия театра Комической оперы на парижских ярмарках остались только акробаты, фокусники и марионетки. В 60-х годах XVIII века большая часть ярмарочных зрелищ была перенесена на парижские бульвары, которые являлись любимым местом прогулки парижан. Особенно много зрелищ было на бульваре Тампль. Здесь находился увеселительный сад Воксхолл (или Воксал), открытый итальянским пиротехником Торре (1767) и дававший большие спектакли, построенные на пиротехнических эффектах («Извержение Этны», «Кузница Вулкана»). Здесь же находился знаменитый Музей восковых фигур Курциуса, в котором демонстрировались восковые изображения всех видных современников; этот музей просуществовал до 20-х годов XIX века.

Рядом с такими зрелищами нового типа на бульварах помещались старые ярмарочные театры-балаганы. Старейший из них был основан Жаном Батистом Николе (1710—1790) в 1759 году. Его труппа состояла из канатных плясунов и дрессированных животных. В 1764 году театр Николе перешел в более обширное помещение и получил наименование театра *Великих танцоров короля*. Николе искусно обходил все полицейские запреты и ставил со своими акробатами и канатными плясунами настоящие пьесы, автором которых являлся по большей части Гаспар Таконне, в прошлом машинист театра Французской Комедии, затем актер театра Комической оперы, перешедший после его закрытия на службу к Николе. Таконне был плодовитым драматургом (он сочинил восемьдесят три пьесы). В некоторых своих пьесах (например, «Шелушильщицы с рынка») он пользовался пуассардским жаргоном. После революции театр Николе получил название театра Гетэ (театр Веселья) и специализировался на постановке мелодрам.

Главным конкурентом Николе был Никола Одино (1732—1801) — актер театра Итальянской Комедии, который открыл в 1769 году на Сен-Жерменской ярмарке театр марионеток, пародировавший итальянских комедиантов. От марионеток Одино перешел к детской труппе, в которой царила его восьмилетняя дочь Евлалия, а от детской труппы — к труппе взрослых актеров, исполнявших пьесы разнообразных жанров, вследствие чего их спектакли назывались «амбиго-комик» (ambigu comique — «комическая смесь»). В результате и театр Одино стал называться Амбиго-Комик. Как и Николе, Одино умел обходить все запреты, исходившие от привилегированных театров. Его театр тоже сохранился в XIX веке и тоже стал театром мелодрамы, как и театр Гетэ.

В последнее десятилетие перед революцией количество бульварных театров быстро возрастало. Некоторые из них продержались недолго, другие пережили революцию. Среди последних видную роль играл театр «Забавное варьете» (Variétés Amusantes), основанный в 1779 году актером Леклюзом и пользовавшийся успехом благодаря талантливому комическому актеру Воланжу, выступавшему в фарсах в роли дурака Жано. Кроме фарсов театр «Забавное варьете» ставил также литературные комедии и драмы.

В последние десятилетия перед революцией во Франции все более нарастал протест против отжившей системы монополий и привилегий. Передовые круги все чаще поднимали вопрос о создании Второго Французского театра, ибо одна Французская Комедия была не в силах справиться с постановкой многочисленных новых пьес, появляющихся во Франции в эти годы. Таким вторым театром и хотели сделать «Забавное варьете» директора этого театра Гальяр и Дорфейль. Им удалось перевести театр с 1 января 1785 года в помещение Пале-Рояля, несмотря на протесты театра Французской Комедии.

Таким образом, в преддверии буржуазной революции бульварные театры преодолевают традиции ярмарочного фарса и начинают стремиться к серьезной драматургии. На подмостках бульварных театров зачастую идут пьесы таких отвергаемых театром Французской Комедии авторов, как Мерсье.

Несмотря на эти устремления к литературной драме, ярмарочные и бульварные театры Парижа XVIII века до самой Французской революции сохранили в своих спектаклях тесную связь с цирковыми и эстрадными представлениями, которая является характерной особенностью старинного народного театра разных стран.

Накануне революции все бульварные театры увлекаются *героической пантомимой*, которая заменяет место комической пантомимы, восходящей к комедии дель арте. Сюжеты героических пантомим были весьма разнообразны: исторические, мифологические, сказочные и даже современные. Героическая пантомима, часто приближавшаяся к феерии, отводила важное место постановке массовых сцен, показу роскошных декораций и машинерии. Николе и Одино соревновались в пышности постановок и оригинальности сюжетов пантомим. Так, Николе поставил «Похищение Европы», а Одино — «Спящую красавицу»; Одино поставил «Героиню», а Николе ответил ему постановкой патриотической пантомимы «Осада Орлеана», в которой была выведена Жанна д'Арк. На современную тему Одино поставил пантомиму «Гоф-фурьер», в которой изображалось спасение драгунским вахмистром девушки из рук бандитов.

Стиль игры актеров французских ярмарочных театров имел ряд общих черт со стилем игры актеров итальянской комедии масок. Это сходство не являлось следствием подражания французам итальянцам, а свидетельствовало о наличии у тех и других ряда черт, вообще присущих народному театру. С другой стороны, во французском ярмарочном театре был также ряд оригинальных особенностей. Так, в нем на первых порах отсутствовали маски и импровизация, эти существенные признаки итальянской комедии. Главная же отличительная особенность французского ярмарочного театра заключалась в том, что он в своем развитии шел от фарса к комедии Лесажа. Работая в Париже бок о бок с итальянскими актерами, французские ярмарочные комедианты постепенно заимствовали у них имена и внешний облик масок и в свою очередь оказали на них влияние. Это влияние выразилось в том, что итальянские актеры под влиянием французских стали уделять большее внимание литературному тексту.

Сходство стилей ярмарочного театра и итальянской комедии масок проявлялось в том большом удельном весе, который имела в обоих театрах пантомима, и в первую очередь — комическая пантомима (лацци). Однако развитие пантомимы в ярмарочных театрах было в значительной степени обусловлено преследованиями властей, запрещавших в их спектаклях слово, диалог и пение в театрах.

Другой особенностью ярмарочного театра являлся его синтетический характер, присущее его спектаклям соединение слова с музыкой, пением, танцами и клоунадой. На протяжении одного спектакля монологи и диалоги, песенки и куплеты, остроты и лацци, беготня и танцы лирика и буффонада переплетались в необычайно пестрое, яркое, жизнерадостное зрелище.

На почве такого брызжущего жизнью, зазорного веселья, которое выплескивалось со сцены в зрительный зал, устанавливался беспрестанный контакт сцены со зрительным залом, характерный для ярмарочного театра. Преследование этого театра властями еще больше укрепляло контакт между актером и зрителем. Так, когда ярмарочным актерам запрещали петь, зрители сами начинали петь песенки на популярные мотивы, наигрываемые оркестром. Были и другие способы вовлечения зрителя в спектакль: перенесение действия в зрительный зал, выступления актеров под видом зрителей и т. д. Все это придавало действенный характер ярмарочному спектаклю.

Характерной стилевой особенностью ярмарочного театра являлось также обыгрывание в спектакле реквизита. В отличие от театра Французской Комедии, который обходился минимальным реквизитом, ярмарочные спектакли изобиловали вещами, создававшими крепкую бытовую канву действия.

Все перечисленные стилевые особенности ярмарочных театров свидетельствуют о яркости, колоритности и динамичности спектаклей этих театров. Однако внешнее действие и зрелище преобладали здесь над внутренним действием, которое находит свое истинное и наиболее полное выражение в слове. Кроме того, в спектаклях наблюдался сильный перевес развлекательного момента над моментом идейным, воспитательным. Высокоидейное, содержательное искусство создается в данную эпоху драматургами просветительского лагеря. Почти все эти драматурги, за немногими исключениями (Лесаж), отдавали свои пьесы Французской Комедии, которая владела высокой культурой слова, являющегося в театре главным носителем идейного содержания. Предпочтение, оказываемое драматургами-просветителями Французской Комедии перед ярмарочными и бульварными театрами, обрекало эти театры при всем их своеобразии на сравнительно второстепенную роль в театральной жизни предреволюционной Франции. Однако нельзя забывать, что ярмарочные театры вели борьбу за уничтожение отжившей системы феодальных монополий и привилегий, за буржуазно-демократическую перестройку театрального дела во Франции, и в этом их большая историческая заслуга.

ТЕАТР ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМЕДИИ

Особое место среди привилегированных парижских театров XVIII века занимал театр *Итальянской Комедии*. Этот театр не имел, как другие привилегированные театры, строго определенного репертуара и исполнял одновременно комедии и комические оперы, и его деятельность в значительной степени противоречила его названию, восходящему к середине XVII века.

Основу театра Итальянской Комедии составила труппа итальянских комедиантов, возглавляемая Тиберио Фьорилли, создателем маски Скарамуша. Труппа эта впервые появилась в Париже в 1645 году, а окончательно утвердилась в 1660 году, когда она играла в Пале-Рояле в очередь с театром Мольера.

С 1668 года итальянские актеры начали вводить в свои спектакли отдельные сцены и куплеты на французском языке. В дальнейшем, все увеличивая количество французского текста, итальянские актеры приходили к своеобразным двуязычным спектаклям, в которых написанные диалоги произносились по-французски, а импровизированные — по-итальянски. В 1680 году итальянские актеры перешли в бывшее помещение Бургундского отеля и стали называть себя театром Итальянской Комедии — по аналогии с основным в этом году театром Французской Комедии. Последний обратился к королю Людовику XIV с жалобой на итальянцев, нарушавших его монопольное право давать



Изгнание итальянских актеров из Парижа в 1697 году

Гравюра с картины А. Ватто

спектакли на французском языке. Спор театров был разрешен Людовиком XIV в пользу итальянцев. Последние широко воспользовались предоставленным им правом и ввели в свой репертуар французские комедии Реньяра и Дюффрени, пародии на трагедии и оперы, а также фарсы с переодеваниями, музыкой и танцами. Но самое большое значение имели сатирические комедии, главным сочинителем которых был Нолан де Фатувиль. Он высмеивал беспорядки столичной жизни, издевался над судейскими чиновниками, финансистами, полицейскими. Одной из самых его острых сатир был «Арлекин-Грапиньян» (1682). Выведенный здесь тип судейского плута и хапуги стал во Франции нарицательным.

До поры до времени насмешки над судом, полицией и чиновниками сходили итальянским комедиантам с рук. Но насмешка над ханжеством супруги короля госпожи де Ментенон кончилась для итальянских актеров печально: 4 мая 1697 года их театр был закрыт, и большинство актеров покинуло пределы

Франции. Так закончился первый период истории театра Итальянской Комедии.

Второй период истории этого театра начался после смерти Людовика XIV (1715), когда регент Франции Филипп Орлеанский, очень любивший итальянских актеров, выписал из Пармы труппу Луиджи Риккони. Прибыв в Париж в мае 1716 года, итальянская труппа получила опять помещение Бургундского отеля, в котором она повесила символический занавес, изображавший феникса, вылетающего из горящего костра, под которым красовалась надпись: «Io rinasco» («Я возрождаюсь»). Этим подчеркивалась связь новой итальянской труппы со старой.

Первое время итальянцы играли на своем родном языке, который в это время был уже мало распространен во Франции. Широкая публика вскоре охладела к итальянским спектаклям, и театр пустовал. Тогда итальянцы начали раздавать зрителям подробные либретто исполняемых комедий. В дальнейшем в эти либретто были введены диалоги наиболее важных сцен, так что зрители могли следить за пьесой по ее переводу, который находился у них в руках. Теперь оставался только один шаг до полного перехода итальянцев на французский язык.

Первый опыт такого перехода был сделан в 1718 году Томмазо Визентини, исполнителем роли Арлекина. Он изложил на смешанном итало-французском жаргоне одну из басен Лафонтена. Начинание имело успех, и другие актеры итальянской труппы тоже стали усваивать этот жаргон. Но как только итальянские актеры перешли на французский язык, их спектакли стали напоминать представления ярмарочных комедиантов, которые в свое время учились у итальянцев, а теперь настолько развили свое искусство, что итальянцы, напротив, вынуждены были пойти к ним на выучку. Об этом открыто заявил Визентини в своем обращении к публике Бургундского отеля. Несмотря на все мастерство итальянских актеров, соперничество с ярмарочными комедиантами оказалось для них непосильно. В этом они убедились, когда попробовали летом 1721 года перенести свои спектакли на ярмарку. Несмотря на превосходные декорации и костюмы, их спектакли не имели успеха, и они, продержавшись на ярмарке два лета, больше туда не вернулись, сосредоточив свою деятельность в Бургундском отеле.

После смерти Филиппа Орлеанского (1723) итальянцы нашли нового покровителя в лице Людовика XV, давшего им титул «ординарных актеров короля», совпадавший с титулом актеров Французской Комедии, а также крупную денежную дотацию. Новое положение и титул обязывали итальянцев прекратить заигрывания с демократическим зрителем и отказаться от фарса ради литературной комедии. Теперь театр окончательно перехо-

дит на французский язык и становится настоящим французским театром.

Репертуар театра Итальянской Комедии был весьма разнообразен. Помимо импровизированных комедий старого образца в него входили французские комедии со вставными итальянскими сценами (например, «Арлекин — товарищ дьявола» Риккобони), комедии с пением и танцами, приближавшиеся к жанру комической оперы и создававшиеся под влиянием ярмарочного театра, балеты-пантомимы, комедии-пародии, феерии, трагикомедии («Жизнь есть сон»). Но ведущую роль в репертуаре театра Итальянской Комедии второй четверти XVIII века играли салонные комедии Мариво, Буасси и Сен-Фуа. Так, Мариво написал для театра Итальянской Комедии свои лучшие любовно-психологические комедии.

Актеры театра Итальянской Комедии к этому времени уже далеко отошли от традиционного стиля исполнения комедии *delle arte* с присущей ей погоней за внешней динамикой и буффонадой. В период двадцатилетнего творческого содружества театра Итальянской Комедии с Мариво этот театр имел актеров, весьма искусных в передаче тонких нюансов, присущих любовно-психологическим комедиям Мариво. Исполнение комедий Мариво требовало также более развитого мимического искусства, чем то, которым тогда обладали французские актеры. Иногда слова у Мариво противоречат внутреннему состоянию действующих лиц, и это расхождение являлось источником хорошего, тонкого юмизма в исполнении итальянских актеров.

Сам Мариво высказывал такое пожелание актерам, исполнявшим его комедии: «Нужно, чтобы актеры всегда делали вид, будто они не чувствуют значимости того, что они говорят, и чтобы зрители в то же самое время ощущали эту значимость через то своеобразное облако, которым автор вынужден был окутать их речи». Такие тонкости не были свойственны актерам, воспитанным на классицистской драматургии. Зато в театре Итальянской Комедии были два актера, обладавших качествами, необходимыми для исполнения комедий Мариво. Это были Луиджи Риккобони (1674—1753), под именем Лелио игравший роли любовников, и Джованна-Роза Беноцци, по мужу Балетти (1700—1758), под именем Сильвии игравшая роли влюбленных девушек.

Мариво предпочитал Сильвию лучшим актрисам театра Французской Комедии. Она была для него идеальным воплощением тех качеств, которых он требовал от актрисы. Мариво всегда рисовал один и тот же, варьируемый им на множество ладов образ женщины, сочетающей чувствительность с кокетством, острый ум с деланной наивностью и жеманной грацией.



Джованна-Роза Беноцци (Сильвия)

Этот образ был как бы театральным эквивалентом женских образов картин Ватто и Ланкре. Сильвия воплотила его в комедиях «Нечаянно вкравшаяся любовь» (1722), «Игра любви и случая» (1730), «Удачная хитрость» (1733), «Ошибка» (1734), «Ложные признания» (1737). Мариво сам проходил с Сильвией эти роли, приспособленные к особенностям ее актерской индивидуальности. Однажды он даже написал для нее мужскую роль шеваля в комедии «Притворная служанка» (1724), потому что Сильвии хотелось исполнить роль травести. Мариво писал для театра Итальянской Комедии только до тех пор, пока Сильвия могла играть в его комедиях главные роли.

В 50-х годах театр Итальянской Комедии переходит к репертуару комических опер, вступая в конкуренцию с ярмарочным театром Комической оперы. Такое изменение репертуара Итальянской Комедии было следствием нашедших в Париже в 1752 году гастролей итальянской труппы Бамбини, исполнившей с громадным успехом ряд неаполитанских опер-буфф во главе с знаменитой «Служанкой-госпожой» Перголези. Под впечатлением гастролей «буффинов» (так называли в Париже итальянских артистов) началась «война буффинов» — полемика между сторонниками и противниками реализма в музыкальном театре. «Буффонисты», в рядах которых очутились энциклопедисты Дидро, Даламбер, Гольбах, Гримм и Руссо, отстаивали комическую оперу, ее жизненную правду и простоту; «антибуффонисты», напротив, защищали французскую героическую оперу Люлли и Рамо с ее мифологической тематикой и возвышенным, условным стилем.

Непосредственным результатом «войны буффинов» явилось укрепление во Франции комической оперы как новаторского демократического жанра, использующего в процессе своего становления лучшие достижения итальянской оперы-буфф. Первым произведением нового жанра был «Деревенский колдун» Руссо (1752), в котором музыка носила народный характер, а сюжет сочетал шуточный и чувствительный элемент, подготовляя переход к «слезной комедии» на музыке. Сюжет «Деревенского колдуна» Руссо очень напоминает сюжет русской комической оперы Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват». Вслед за Руссо на тот же путь вступил Довернь, написавший на текст Вале комическую оперу «Менялы» (1753), где веселая народная музыка была обработана в итальянском стиле.

Новый жанр получил большое развитие в театре Итальянской Комедии, куда перенес свою деятельность в 1751 году Фавар, писавший либретто для комических опер итальянского композитора Дуни. Первой из этих опер была «Нинетта при дворе» (1755), в которой Фавар противопоставил порочность придвор-



Жюстина Фавар в роли Ургелы («Фея Ургела» Ш. Фавара)
Гуашь Феша-Уирскери

ной среды добродетели простой, чистой девушки из народа. Огромный успех этой оперы был причиной приглашения Дуни в Париж на постоянную работу.

Оперы Дуни, написанные в Париже, распадаются по своим сюжетам на сказочные (например, «Фея Ургела», 1765) и бытовые (например, «Женщины», 1768). Особый интерес представляли бытовые оперы, являвшиеся как бы музыкальным эквивалентом мещанской драмы.

На первом месте среди исполнителей нового жанра стояла Жюстина Фавар (1727—1772). Начав свою актерскую деятельность в ярмарочном театре Комической оперы в 1745 году, она в том же году вышла замуж за Фавара. В 1749 году Жюстина дебютировала в театре Итальянской Комедии в пьесе Мариво «Испытание», в которой стареющая Сильвия передала ей главную роль. Она пользовалась здесь огромным успехом, несмотря на то, что не была лишена недостатков: она была чересчур маленького роста, не очень хороша сложен, обладала резким голосом и склонностью к комическим преувеличениям.



Жюстина Фавар в роли Рокселаны («Три султанши» Ш. Фавара)
Портрет работы Лиотара



Жюстина Фавар в роли Бастьенны («Любовь Бастьена и Бастьенны»
Ш. Фавара)

Гравюра Долле по картине К. Ванлоо



Карло Бертинацци в комедии «Принц Салернский»

При всем том Жюстина Фавар была одним из крупнейших и талантливейших борцов за реализм во французском театре XVIII века. С самых первых шагов своих на артистическом поприще она поддерживала все новые художественные начинания. Она играла главные роли во всех комических операх своего мужа, которые он сочинял с расчетом на ее живость, веселость, лукавство, актерский темперамент. Реалистическая полнокровность дарования Жюстины выражалась в ее умении перевоплощаться, создавая самые разнообразные образы; она играла роли любовниц и субреток, характерные и комические, мастерски используя различные наречия и говоры, до неузнаваемости изменяя свою наружность (например, принимая вид сгорбленной старухи в «Фее Ургеле»).

Одной из главных заслуг Жюстины Фавар является проявленная ею новаторская инициатива в области реформы сценического



BERTRAND et MONTEAUCIEU, dans le Déserteur

Триаль и Клерваль в комической опере
Седена и Монсиньи «Дезертир»

костюма, опередившая театр Французской Комедии. Исполняя роль Бастьенны в 1753 году, она отважилась надеть простое холщовое платье деревенского покроя с короткой юбкой и передником, деревянные башмаки (сабо), соломенную шляпу с бантом и железный крестик на шею. В таком виде ее изобразил художник Ванлоо на своей известной картине. В 1761 году для постановки комической оперы «Три султанши» Фавар выписал из Константинополя настоящие турецкие костюмы.

Жюстина Фавар принимала деятельное участие в работе своего мужа. Она была его соавтором в ряде пьес, постоянно подсказывала ему сюжеты, набрасывала сценарии, сочиняла куплеты, подбираала мотивы для водевилей.

После того как в 1762 году произошло слияние Итальянской Комедии с Комической оперой, в состав труппы Итальянской Комедии были включены лучшие актеры театра Комической

оперы во главе с Клервалем и Ларюэттом, которые составили вместе с Жюстиной Фавар и Рошаром знаменитую четверку исполнителей комической оперы, ставшей основным репертуарным жанром театра Итальянской Комедии.

При всем том в театре Итальянской Комедии оставалась еще группа итальянских актеров, стремившихся играть свой национальный репертуар. Среди этих актеров блистал талантом замечательный исполнитель ролей Арлекина Карло Бертинацци, прозванный Карлино (1710—1788). Вокруг Карлино группировалось несколько актеров того же плана, что и заставило в 1762 году вызвать в Париж для улучшения репертуара театра Итальянской Комедии знаменитого Гольдони. Однако, приехав в Париж, Гольдони убедился в том, что ему в театре Итальянской Комедии делать нечего, так как парижская публика совершенно не интересовалась итальянскими пьесами. В 70-х годах последние итальянские комедии исчезли из репертуара театра, после чего весной 1780 года из театра Итальянской Комедии были уволены все итальянские актеры, за исключением Карлино.

После того как Итальянская Комедия стала театром с чисто французским репертуаром, она стала ставить наряду с комическими операми также французские комедии и драмы, охотно открывая свои двери всем авторам, отвергнутым Французской Комедией. Среди этих авторов первое место принадлежало Мерсье, писавшему для театра Итальянской Комедии до самой революции.

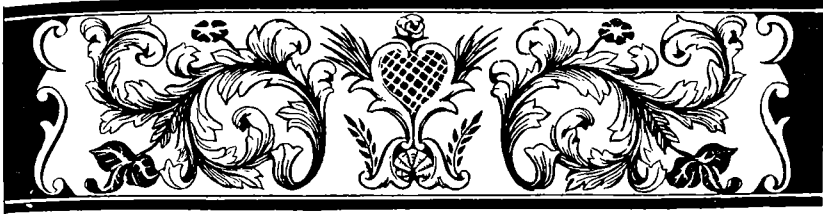
Основным жанром, господствовавшим в репертуаре Итальянской Комедии накануне революции, являлся подготовленный в творчестве Дуни и развитый Монсиньи, Филидором и Гретри жанр мещанской, чувствительной комической оперы, напоминавший жанр мещанской драмы. Недаром основным либреттистом Филидора, Монсиньи и Гретри был Седен, автор знаменитой мещанской драмы «Философ, сам того не зная». К тематике мещанской драмы особенно близки были оперы Филидора «Том Джонс» (на сюжет романа Фильдинга), Монсиньи «Король и фермер» и «Дезертир», Гретри «Гурон» (на сюжет Мармонтеля) и «Люсиль». Ведущая роль таких пьес, пропагандировавших принципы демократической морали, свидетельствовала о полном изменении идейно-творческого лица театра Итальянской Комедии, об утрате им накануне Французской революции черт аристократического искусства.





ИТАЛЬЯНСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Итальянский театр XVIII века значительно отстает в своем развитии от английского и французского. Причину этой отсталости следует искать в особенностях социально-экономического и политического развития Италии в этот период.

Если ранее развитие в Италии капиталистических отношений в XIV—XV веках явилось причиной того, что именно Италия стала колыбелью культуры и искусства Возрождения, то «после того как революция мирового рынка с конца XV столетия уничтожила торговое преобладание Северной Италии, началось движение в обратном направлении»¹, притом — во всех без исключения областях общественной жизни. Классическая страна Возрождения, Италия в XVII веке отличается от передовых европейских стран своей раздробленностью, застоєм производительных сил, разгулом помещицъей и клерикальной реакции; в ней господствуют политическое рабство и сервизизм. Эпоха, отмеченная в передовых странах Европы созданием больших централизованных национальных государств, для Италии характеризуется не только крайней децентрализацией, но и утерей политической самостоятельности отдельных областей страны, подчинением их хищникам-соседам, которые заводили здесь иноземные порядки.

К началу XVIII века Италия представляла собой конгломерат целого ряда более или менее крупных государств, не однородных по своему политическому устройству и находившихся под различными иноземными влияниями.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 784.

Основными итальянскими «государствами» являлись:

Королевство обеих Сицилий с главным городом Неаполем, издавна находившееся под испанским владычеством. Начиная с 1735 года здесь правит испанская ветвь Бурбонов, выменявшая территорию Неаполя на ранее принадлежавшие ей области Пармы и Модены. Это было наиболее отсталое и рефеодализованное из итальянских государств.

Церковная (папская) область с главным городом Римом, подчиненная светской власти римских пап. Это было чисто клерикальное государство, мало поддававшееся каким бы то ни было просветительским веяниям.

Великое герцогство Тосканское с главным городом Флоренцией, находившееся под властью династии Медичи, некогда правителей Флорентийской республики. Начиная с 1737 года здесь воцаряется Лотарингская династия во главе с Франциском I, супругом австрийской императрицы Марии-Терезии. Это было одно из самых передовых в экономическом, политическом и культурном отношении итальянских государств. При Леопольде I (сыне Франциска I) Великое герцогство Тосканское было центром итальянского просвещенного абсолютизма.

Ломбардия, находившаяся в течение XVII века под испанским владычеством, а после войны за Испанское наследство (1700—1713) перешедшая под владычество Австрии. Ломбардия распалась на герцогства *Миланское* и *Мантуанское*, подчиненные сначала австрийскому императорскому дому, а затем Лотарингской династии. Это была экономически передовая область, являвшаяся во второй половине XVIII века одним из основных плацдармов просветительского движения в Италии.

Моденское герцогство, управляемое старинной династией Эсте, совершенно ничтожное, карликовое государство.

Пармское герцогство, находившееся в руках младшей ветви Бурбонов. Это было маленькое государство, рабски копировавшее нравы французского двора. Даже придворный театр в Парме был французским.

Пьемонтское, или Сардинское, королевство с главным городом Туринном, находившееся в руках Савойской династии, которая стала впоследствии, после объединения Италии (1870), общенациональной. Искусно маневрируя между Францией, Испанией и Австрией, Савойская династия ухитрялась оказывать влияние на политику Италии. В области культуры Пьемонт находился под сильным влиянием Франции.

Генуэзская республика, политическая власть в которой находилась в руках купеческого патрициата. Некогда славная и могущественная, эта республика в XVIII веке очень сильно деградировала.

Венецианская республика, напоминавшая Генуэзскую по своему политическому устройству, но значительно превосходившая ее в области культуры. «Царица Адриатики», одно из своеобразнейших и культурнейших государств в Европе, Венеция, как известно, сыграла огромную роль в истории итальянского театра, явившись родиной комедии дель арте и центром развития итальянской оперы. В XVIII веке Венеция находилась в глубоком экономическом и политическом упадке и являлась главным образом приманкой для туристов разных стран, своего рода гостиницей для веселящейся Европы.

При всех различиях экономического и политического уклада итальянских государств между ними было много общего, так как на всех в большей или меньшей степени сказались последствия пережитой Италией с середины XVI века рефеодализации. Несмотря на то, что в Италии формально крепостное право было давно отменено, фактически Италия представляла собой в начале XVIII века страну, в которой крестьяне находились в полной экономической зависимости от помещиков и облагались огромными налогами и поборами. Податная система ложилась тяжелым гнетом в первую очередь на крестьянство. По всей Италии господствовала вотчинная юстиция, имевшая в некоторых областях совершенно средневековый характер. Со светской юстицией скрещивались подчиненные папе церковные суды, являвшиеся настоящим бичом Италии. Во всех итальянских государствах царил административный произвол, типично феодальное беззаконие.

Другим последствием рефеодализации Италии был колоссальный упадок торговли, являвшийся следствием того, что между отдельными итальянскими государствами стояли таможенные рогатки и полицейские барьеры. Нельзя было без специального разрешения перевезти даже книгу из Неаполя в Рим или из Милана в Венецию. В Ломбардии гнили огромные запасы шелка, тогда как соседний Пьемонт страдал от его отсутствия; в Тоскане, славящейся своими виноградниками, вино выливали на землю, чтобы опорожнить бочки, а рядом, в Риме, вина не хватало. Стоило поссориться двум монархам, как между их государствами прекращались всякие торговые связи, вследствие чего разорялись десятки торговых фирм. Таково было губительное влияние на экономику Италии ее политической раздробленности и насаждаемых в ней средневековых порядков.

Однако при всей отсталости Италии, страдавшей от своей экономической и политической раздробленности, уже в первой половине XVIII века здесь появляются отдельные симптомы экономического подъема и укрепления буржуазии. В северных областях Италии начинают создаваться многочисленные торговые и промышленные предприятия. Однако их нормальному развитию

мешают отсталые феодальные порядки. Интересы нарождающегося в Италии, как и в других странах Европы, капитализма требовали изжития политической раздробленности страны в целях создания в ней внутреннего рынка. Однако объединение Италии было в XVIII веке невозможно в силу целого ряда объективных исторических причин. Вот почему ближайшей очередной задачей становится перестройка карликового абсолютизма, царящего в отдельных итальянских государствах, на новый, «просвещенный» лад.

Наиболее значительный шаг в этом направлении сделал Леопольд I в Тоскане. Он отменил основные виды государственных монополий, являвшихся страшным злом с точки зрения развития буржуазной экономики. Он уничтожил множество застав и таможен, разрешил крестьянам покупать и огораживать землю, увеличил вывоз хлеба, вина и сахара. Он улучшил судопроизводство, отменил смертную казнь и предоставил Тоскане относительную свободу печати.

Попытки насаждения «просвещенного» абсолютизма делались также в других итальянских государствах. Так, в Ломбардии граф Фирмиан, наместник императора Иосифа II, освободил крестьян от ряда особенно тяжелых налогов, установил относительную свободу печати, поддержал Павийский и Мантуанский университеты, предоставив им возможность более либерального преподавания. Также и в Неаполе Тануччи, министр короля Карла III, начал борьбу с господствовавшими там отсталыми порядками: уничтожил ряд феодальных прав, преобразовал администрацию, повел борьбу с влиянием католического духовенства и т. д. Равным образом и в Пьемонте Карл-Эммануил I провел ряд либеральных реформ, направленных к ограничению прав феодального дворянства по отношению к крестьянам, основал на диком, заброшенном острове Сардинии ряд школ и т. д.

Однако все эти либеральные реформы, насаждаемые сверху, по существу, не меняли социальной основы итальянских монархий. Эти реформы являлись только своеобразными уступками монархических правительств крепнущей буржуазии, которая начинала осознавать свою силу и вступала во все более решительную борьбу с пережитками феодального строя.

Эта борьба, в силу отмеченных особенностей исторического развития Италии, не могла вылиться в форму открытой общественно-политической борьбы. Она проявлялась только в культурно-идеологической области, то есть имела более умозрительный, теоретический, чем практический характер. В этом своеобразии итальянского Просвещения, решительно отличающегося от французского Просвещения и сближающегося с немецким, которое тоже развертывалось в экономически отсталой стране.

Итальянские просветители занимались больше историей и филологией, чем философией и политикой. В начале XVIII века итальянская буржуазия выдвигает такого выдающегося мыслителя, как Джамбаттиста Вико (1668—1744), задавшего целью в своей «Новой науке» (1730) установить законы истории и выдвинувшего идею цикличности исторического развития. Если в целом философия истории Вико построена по идеалистической схеме, то в частностях его труд переполнен гениальными материалистическими прозрениями; особенно примечательна проводимая Вико мысль о роли народа в историческом процессе.

Другим выдающимся историком был Лодовико-Антонио Муратори (1672—1750), прославившийся своим кропотливым собиранием документов по истории Италии средних веков («Итальянские средневековые древности», 1738—1743; «Анналы Италии», 1744—1749). В свои исторические труды Муратори вносит методы научного исследования, разработанные гениальным итальянским ученым Галилеем. Хотя Муратори был человеком духовного звания, однако он решительно боролся против католической церкви и ее предрассудков.

Третий видный итальянский просветитель — Пьетро Джанноне (1676—1748) поставил перед собой весьма острую, разоблачительную задачу. В своем капитальном четырехтомном труде «Гражданская история Неаполитанского королевства» (1703—1723) он разоблачил постоянную узурпацию католической церковью прав государственной и гражданской власти. За свой смелый труд, проникнутый боевым антиклерикальным духом, Джанноне был отлучен от церкви и посажен церковниками в 1736 году в Туринскую тюрьму, в которой он просидел до самой смерти.

Значительный вклад в культуру итальянского Просвещения внесли литературоведы Саверил Квадрио (1695—1756), Саверио Беттинелли (1718—1808) и Джироламо Тирабоски (1731—1794) — ревностные поборники итальянского языка и литературы, защищавшие их против нападков поклонников всего иностранного. Квадрио был автором драгоценного труда «История и основание всякой поэзии». Из многочисленных трудов Беттинелли наиболее замечательна история итальянской цивилизации, озаглавленная «Возрождение Италии в исследованиях, искусстве и нравах» (1773); она создана под несомненным влиянием исторических трудов Вольтера. Тирабоски известен своей капитальной «Историей итальянской литературы», не утратившей значения и поныне.

Все названные историки и литературоведы необычайно расширили область гуманитарных наук, выдвинули новые методы исторического исследования и этим способствовали культурному

самоопределению итальянской буржуазии, ее идейной эмансипации от пережитков феодализма.

На смену первой фаланге просветителей приходит в середине XVIII века вторая фаланга, деятельность которой носит значительно более боевой характер, превращаясь в открытую публицистическую борьбу с основами старого порядка. Теперь интерес к философии, экономике и праву выдвигается на первое место по сравнению с интересом к истории и филологии. Наиболее выдающимися из просветителей второго поколения являются: знаменитый юрист Чезаре Беккариа (1738—1794), автор шумевшего трактата «О преступлениях и наказаниях» (1764), книги, составившей целую эпоху в истории уголовного судопроизводства; Гаэтано Филанджери (1752—1788), автор многолетнего труда «Наука законодательства»; Антонио Дженовези (1712—1769), профессор политической экономии в Неаполе, один из крупнейших популяризаторов идей французских просветителей; Фердинандо Галиани (1728—1787), неаполитанец, проживший десять лет в Париже и принимавший участие в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера; Пьетро Верри, выдающийся миланский экономист и моралист, страстный пропагандист идеи национального воссоединения Италии. Все просветители второго поколения содействуют сближению итальянской культуры с культурой передовых европейских стран — Англии и Франции. По примеру своих северных собратьев они создают в Италии литературно-общественные журналы, ставящие задачей гражданское воспитание итальянского общества путем широкой пропаганды в нем просветительских идей. Такие журналы возникают в Милане («Кафе» Пьетро и Алессандро Верри, 1764—1766) и в Венеции («Венецианская газета», 1760—1761 и «Венецианский зритель», 1762, издаваемые Гаспаро Гоцци; «Литературный бич» Джузеппе Баретти, 1763—1765).

В области эстетики все итальянские просветители, подобно своим английским и французским собратьям, проповедают возврат к природе и здравому смыслу, пропагандируют идею общественной полезности искусства, признавая художественное наслаждение неотделимым от нравственной пользы. Соответственно этому они объявляют решительную борьбу придворно-аристократическому искусству, считая его пустым, бессодержательным и безнравственным. В области театра они воюют с придворной оперой и с деградирующей комедией дель арте, которые отталкивают их односторонним культом виртуозности, погоней за трюками и техническими эффектами.

Борьбу с комедией дель арте начинает в первые годы XVIII века Муратори. В своей книге «Совершенная поэзия» (1706) он яростно нападает на пустоту, вульгарность и непри-

стойность комедии дель арте и требует от государственной власти строжайшей цензуры спектаклей, которая представляется ему необходимой предпосылкой реформы театра. Одновременно с этим Муратори требует от государства планомерной поддержки театра, введения премий драматургам за содержательные и поучительные трагедии и комедии. Для изыскания средств, необходимых для проведения таких премирований, Муратори предлагает установить отчисления от крупных доходов, получаемых от постановки популярных опер. Таким образом, высокодейный драматический театр должен, по мнению просветителя Муратори, развиваться за счет обложения оперного театра. Создание такого утопического проекта показывает, что критическая мысль в Италии тщетно билась над поисками пути обновления театра.

Муратори был не одинок в своей борьбе против деградирующей комедии дель арте. Одновременно с этим ученым критиком с комедией масок начинают воевать также практики театра. Так, в Венеции Пьетро Котта делает в начале XVIII века попытку возродить классицистскую трагедию. Он ставит на сцене трагедию итальянского драматурга XVII века Доттори «Аристодем», переводит трагедии Корнеля («Родогуна») и Расина («Ифигения»). Но его опыты постановки иностранных пьес находят отклик только в очень узких кругах буржуазной интеллигенции, широкие же слои венецианского зрителя сохраняют приверженность к комедии масок, как к жанру национальному.

Несколько более продуктивной была борьба с комедией дель арте, начатая в Модене Луиджи Риккони (1677—1753). Этот замечательный актер, директор театра и драматург, выделявшийся среди своих собратьев по профессии редкостной культурой, тоже делал попытку постановки итальянских трагедий XVI века и французских комедий XVII века. Он был большим почитателем Мольера, которого он переводил и пытался привить итальянской сцене. Его опыты имели больше успеха, чем опыты Котта, но и ему недолго удалось удержать свой театр на таком высоком уровне. Убедившись в том, что его современники продолжают оказывать предпочтение комедии дель арте, Риккони покинул поле сражения и принял в 1716 году полученное им приглашение регента Франции Филиппа Орлеанского возглавить в Париже театр Итальянской Комедии.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ РЕФОРМЫ ТРАГЕДИИ

Борьба с комедией дель арте, начавшаяся с первых годов XVIII века, по существу являлась борьбой за создание в Италии литературного театра. Образец такого высоколитературного, идейно насыщенного театра итальянские просветители находили

во Франции. Насажение в Италии французского классицизма играло в то время безусловно прогрессивную роль.

Одним из первых адептов французского классицизма в Италии XVIII века был Пьер-Якопо Мартелли (1665—1727), родом из Болоньи. Это был очень плодовитый поэт, писавший в различных жанрах. Он пытался перенести в Италию тематику и поэтическую форму французской классицистской трагедии. Свои воззрения на трагедию он теоретически обосновал в трактате «О трагедии древней и новой» (1715). Здесь он дает ряд отступлений от французской теории драмы. Так, например, Мартелли не очень сильно настаивает на трех единствах, являвшихся для французов непогрешимыми. Он допускает монологи, которых избегали французы, считает возможной трагедию без любовной интриги и в этом предвосхищает Вольтера.

Мартелли написал шестнадцать трагедий на греческие, латинские, библейские и восточные темы. Наиболее интересны и оригинальны по сюжету трагедия «Перселид», где Мартелли изображает турецкие характеры и страсти наподобие «Баязета» Расина, и трагедия «Тайминги», в которой изображаются христианские миссионеры в Китае. Здесь Мартелли снова проложил путь Вольтеру с его «Китайским сиротой». Однако Мартелли не удалось создать драматургию, равную драматургии Корнеля и Расина. Он снижал трагический стиль до уровня буржуазной обыденности и даже вносил в свои трагедии некоторый комический элемент.

Мартелли хотел привить итальянскому театру французский александрийский стих. Однако, считая невозможным точное воспроизведение александрийского стиха, он заменил его так называемым «мартеллианским» стихом — четырнадцатисложным, попарно рифмованным стихом, отличающимся громоздкостью и тяжеловесностью. Этим стихом впоследствии широко пользовался в своих стихотворных комедиях Гольдони, за что его высмеивал Гоцци.

Следующая попытка реформы итальянской драматургии связана с именем выдающегося юриста и литературоведа Джана-Винченцо Гравина (1664—1718). Он выступил с теоретическим трактатом «О трагедии» (1775), в котором призывал подражать греческой трагедии и жестоко критиковал каноны французского театра. Еще до появления этого трактата Гравина напечатал в 1712 году пять трагедий, в которых он ориентировался не на французские, а непосредственно на греческие образцы. Однако пьесы Гравина носили чисто книжный характер и не оказали влияния на развитие живого трагического театра.

Несравненно большее значение имела деятельность веронского аристократа Шипионе Матфеи (1675—1755), который тоже

объединял в своем лице ученого и поэта. Являясь горячим приверженцем реформы итальянского театра, его перевода на рельсы классицизма, он написал «Меропу» (1713) — единственную более или менее значительную итальянскую трагедию до появления Альфьери. Сюжетом этой трагедии является трогательная история матери, которая, желая отомстить за сына, чуть не убивает его. Маффеи удалось избежать в «Меропе» всякой примеси галантности, столь характерной для большинства французских трагедий XVII и начала XVIII века, и приблизиться к благородной строгости греческой драматургии. Во всем остальном он следовал французской традиции и, в частности, тщательно соблюдал в своей «Меропе» правило трех единств. В отношении метрики Маффеи отверг «мартеллианский» стих и вернулся к одиннадцатисложному белому стиху, которым пользовались итальянские трагические поэты XVI века, а также Шекспир. «Меропа» была поставлена в Модене в самый год ее написания с Луиджи Риккобони и Еленой Балетти в главных ролях. Она не сходила со сцены в течение всего XVIII века, была переведена на многие языки и вызвала подражание Вольтера, увидевшего в ней образец просветительской трагедии.

Несмотря на свои художественные достоинства, «Меропа» Маффеи не создала в Италии школы. Кроме нее, единственным достойным упоминания итальянским трагическим поэтом первой половины XVIII века был падуанец Антонио Конти (1677—1749). В своих четырех политических трагедиях из римской истории («Цезарь», «Юний Брут», «Марк Брут», «Друз») он, подобно Вольтеру, вдохновлялся «Юлием Цезарем» Шекспира, но обработал эту новую для итальянской драматургии тему в традиционных формах классицистской трагедии.

Все остальные опыты итальянских драматургов в области трагического жанра имели крайне ничтожный характер. Трагедия чаще всего являлась в Италии XVIII века риторическим произведением, лишенным драматического нерва и потому мало пригодным к постановке на сцене. Она ставилась только спорадически в княжеских дворцах, в частных домах и в иезуитских коллегиях. На сцену профессионального театра трагедия почти не проникала.

И все же в репертуаре профессиональных актерских трупп имелись в течение всего XVIII века пьесы, которые назывались «трагедиями».

Это были обычно довольно вульгарные трагикомедии, в которых основная сюжетная линия, имевшая трагедийный характер, на каждом шагу прерывалась комическими сценками с участием Арлекина и других масок комедии дель арте. Такую «трагедию» о горестной судьбе византийского полководца

Велизария видел в Милане в 1733 году Гольдони. Герой этой трагедии «выходил на сцену с выколотыми глазами; слепца вел Арлекин, подгоняя его палкой: иди, мол, не упирайся!» (Гольдони, «Мемуары», ч. I, гл. 29). Подобные арлекинады разбивали единство трагедийного действия, по существу, сводя на нет все идейное содержание трагедии.

Самое понимание категории трагического в итальянском театре было крайне наивным и примитивным. Оно не поднималось выше чисто внешнего трагизма, сводящегося к кровавым сценам, убийствам и смертям. Типичным образцом такой ультракровавой трагедии явился «Юный Улисс» Доменико Ладзарини (1720), своего рода «Царь Эдип» наизнанку, в котором увлечение внешним трагизмом достигло таких размеров, что напрашивалось на пародию. Трагедию Ладзарини спародировал венецианский патриций Дзаккариа Валарессо в пьесе «Юный Руцванскад, расперетрагичнейшая трагедия» (1724). Здесь лились потоки крови, и в каждом акте выбывало из строя одно из действующих лиц. Последние два оставшихся в живых персонажа удалялись в конце пьесы за кулисы для поединка, после чего сцена оставалась некоторое время пустой. Наконец, на сцену выходил суфлер, сообщавший об окончании спектакля ввиду смерти всех действующих лиц. Эта пародия была направлена не только против наивных авторов, но и против наивных зрителей, любивших пьесы с особенно кровавыми фабулами, где трагизм был чисто внешним и являлся, по существу, своего рода аттракционом.

Если в трагедии было мало таких трагических аттракционов, то их заменяли чисто дивертисментными номерами, не имевшими никакого отношения к сюжету пьесы. Даже постановка «Меропы» Маффеи сопровождалась такими дополнительными эффектами, и в 1773 году в Венеции на ее представлении пускали фейерверк для увеселения публики.

Итак, попытки обновить трагический театр Италии не имели в первой половине XVIII века успеха. Несравненно успешнее протекала реформа трагедии в музыкальном театре. Ее инициатором был венецианский историк и критик Апостола Дзено (1668—1750).

Дзено дебютировал лирической трагедией «Счастливые обманы» (1696), но внимание просвещенной части зрителей ему принес «Луций Вер» (1700), поставленный им в Венеции. Однако с Венецией связаны только первые реформаторские опыты Дзено. Полностью же он осуществил свою реформу за пределами Италии, в Вене, где он занимал в течение десяти лет (1718—1728) должность придворного поэта и драматурга. Здесь, при австрийском императорском дворе, итальянская опера была в большом почете, а местная аристократия не была так привержена

к оперным штампам, как постоянные посетители итальянских оперных театров.

Протестуя против чудовищного засорения оперной драматургии начала XVIII века вульгарными штампами, Дзено задался целью доказать, что лирическая трагедия¹ может быть согласована с требованиями разума и должна преследовать морально-воспитательные задачи. С этой целью он очистил действие лирической трагедии от всяких аттракционов, отбросил ненужные с драматургической точки зрения сцены и стремился подчинить лирическую трагедию классицистским правилам (в первую очередь, правилу единства действия). Итогом этой работы явилось создание пьес суховатых и холодных, но «правильных», выдержанных в едином стиле, лишенных внешних эффектов.

Дзено был весьма плодовитым автором. Он написал 66 лирических трагедий, причем предпочитал исторические сюжеты легендарным. В ряде лирических трагедий он разработал мифологические темы («Андромаха», «Меропа», «Ифигения»), но предпочитал им темы из древней истории («Фемистокл», «Сципион в Испании», «Пирр», «Семирамида», «Ормизда») и совсем редко прибегал к темам средневековым, сказочным и романтическим (например, «Гризельда» по новелле Бокаччо). Дзено подчас подражал Корнелю и Расину но в той мере, в какой это допускалось эстетикой оперного театра, требовавшей перемен декораций, использования сценических машин, усложнения интриги при помощи различных недоразумений, переодеваний и т. д. Но все эти уступки оперной традиции не помешали Дзено приблизить свои лирические трагедии к классицистской трагедии вследствие благородства их характеров, возвышенности мыслей, строгости построения диалога.

Уже предшественник Дзено по должности придворного поэта в Вене — Сильвио Стампилья (1664—1725), автор либретто к операм Скарлатти, — сделал попытку придать своим лирическим трагедиям несколько более правильную драматическую структуру, хотя и сохранил еще характерное для оперного театра XVIII века смешение трагического с комическим. Значительно дальше Стампилья пошел Дзено, которому помогло в проведении его реформы и то обстоятельство, что он одновременно состоял историографом императорского двора. Действительно, Дзено совершенно уничтожил анахронизмы, которыми были переполнены до него оперные либретто, и стремился более точно придерживаться исторических источников.

¹ Этим термином в Италии обычно обозначают оперу. Другое принятое у итальянцев обозначение — мелодрама — для нас неприемлемо, так как может быть спутано с жанром драматического театра, типичным для XIX века.

Подобно всем просветителям, Дзено считал театр школой добродетели. Все его лирические трагедии преследовали морально-воспитательные задачи; они пропагандировали идеи супружеской верности, постоянства в дружбе, великодушия, человеколюбия, умеренности, справедливости, твердости в несчастье. Это была полная система гражданской морали, характерная для умеренных итальянских просветителей, которые не посягали на основы существующего общественно-политического строя.

Некоторые оперы Дзено были написаны в сотрудничестве с Пьетро Париасти (1665—1733). Дзено работал с ним сначала в Венеции, а затем в Вене, куда Париасти переехал на четыре года раньше его (1714). Будучи лишен комического дара, Дзено всегда прибегал к сотрудничеству Париасти, когда замышлял сочинение лирической трагикомедии. Всего Дзено написал в сотрудничестве с Париасти четырнадцать лирических трагедий. Из лирических трагедий, написанных ими совместно, заслуживают внимания по своим сюжетам, необычным в оперной драматургии того времени, «Гамлет» (1705) и «Дон-Кихот в Сьерре-Морене» (1719). «Гамлет» Дзено представляет обработку не трагедии Шекспира, а ее первоисточника — хроники Саксона Грамматика. «Дон-Кихот в Сьерре-Морене», напротив, восходит непосредственно к роману Сервантеса и может быть признан его лучшей итальянской обработкой в XVIII веке.

МЕТАСТАЗИО

Когда Дзено уходил в отставку в 1728 году, император Карл VI просил его назвать себе преемника в должности придворного поэта. Дзено посоветовал ему пригласить Метастазлио. Кандидатура была названа удачно: Метастазлио был действительно тем высокоталантливым поэтом и драматургом, которому удалось довести до конца начатую Дзено реформу лирической трагедии.

Пьетро Метастазлио (1698—1782) родился в Риме в семье мелкого лавочника. С детства он обнаружил незаурядный поэтический дар и обратил на себя внимание драматурга-классициста Гравины. Последний, услышав его уличные импровизации, усыновил его и дал ему фамилию Метастазлио, которая представляет перевод на греческий язык его настоящей фамилии Трапасси. Под руководством Гравины Метастазлио получил хорошее классическое образование. Четырнадцать лет он сочинил первую трагедию «Юстин» (1712), а затем издал первый сборник стихотворений (1717), обнаруживший в нем дарование первоклассного лирика. Гравина постарался переключить его в область драма-



Пьетро Метастазіо
Гравюра Э. Стейнера

тургии, но Метастазіо сохранил на всю жизнь пристрастие к поэзии, которое и побудило его писать лирические трагедии, обязательно включавшие лирические монологи (арии).

После смерти Гравини (1718) Метастазіо вскоре промотал полученное от него наследство и переехал в Неаполь. Здесь он поступил клерком к адвокату Кастаньола, ненавидевшему поэзию. Украдкой от своего патрона Метастазіо сочинил в 1721 году серенады «Эндимион» и «Сады Гесперид», явившиеся началом его карьеры. На него обратила внимание певица Марианна Бульгарелли, по прозванию Романина, которая ввела его в музыкальный мир. Метастазіо написал для нее знаменитую лирическую трагедию «Покинутая Дидона» (1724), имевшую грандиозный успех, несмотря на сопровождавшую ее посредственную музыку композитора Сарро. В этой лирической трагедии поэзия как бы взяла реванш у музыки, порабоцавшей ее в течение целых ста лет. «Дидона» облетела театры Италии и других стран с музыкой Винчи, Скарлатти и других крупных мастеров (всего в XVIII веке к «Дидоне» написали музыку около сорока композиторов).

В «Покинутой Дидоне» Метастазіо впервые проявил характерные черты своего драматургического дарования. Он показал здесь искусство четкой обрисовки характеров и передачи разнообразных оттенков чувств. Заимствовав сюжет из IV песни «Энеиды» Вергилия, Метастазіо мастерски изобразил все муки Дидоны, покинутой Энеем, ее внутреннюю борьбу, отчаяние и трагическую кончину. Со времен «Аминты» Тассо на итальянской сцене не звучали такие нежные стихи, проникнутые скорбной меланхолией. Метастазіо нашел секрет воздействия на современников, ощутив их пристрастие к сентиментальным эмоциям. Вместе с тем он приблизился к строгости, размеренности и гармоничности классицистской трагедии, перенеся центр тяжести на внутренние переживания героев и сведя до минимума внешнее действие. Из его лирической трагедии был исключен всякий сверхъестественный элемент, свойственный опере, а перемены декораций лишлись самодовлеющего зрелищного характера и были четко увязаны с развертыванием сюжета.

Вслед за «Дидоной», положившей начало жанру сентиментальной оперы, Метастазіо перешел в «Сирое» (1726), написанном на восточный сюжет, к жанру героико-сентиментальной оперы, а затем в «Катоне в Утике» (1727) положил начало чисто героической опере. Все три жанра разрабатывались им и дальше на разных этапах его творчества, которое может быть разбито на три периода. Первый из этих периодов падает на годы работы в Италии (1724—1730), второй и третий периоды относятся ко времени пребывания Метастазіо в Вене, куда он был приглашен в 1730 году по рекомендации Дзено.

До отъезда в Вену Метастазіо были написаны помимо названных трех лирических трагедий еще «Эций» (1728), «Узнанная Семирамида» (1729), «Александр в Индии» (1729) и «Артаксеркс» (1730). Во всех этих лирических трагедиях Метастазіо наделял античных героев современными чувствами, еще не достигая присущей ему впоследствии четкости в построении сюжета и в обрисовке характеров, крепости и сжатости диалога.

С точки зрения содержания наиболее значительной из ранних опер Метастазіо является «Катон в Утике». Эта лирическая трагедия предвосхищает трагедии Альфьери своим культом древнеримской гражданской доблести и своими тираноборческими тенденциями. Это принесло ей впоследствии большую популярность в годы революции. Метастазіо первоначально попытался изобразить смерть Катона на глазах у зрителей. Но так как это отступление от канона вызвало протесты, то он заменил смерть героя на сцене рассказом о ней. В последующих своих ранних операх Метастазіо совсем отказался от трагических финалов, ввел интригу, в которой видел верное средство вызывать интерес у зрителей.

Второй период творчества Метастазіо начинается с его переезда в Вену и тянется до смерти императора Карла VI (1730—1740). В Вене Метастазіо сочинял помимо лирических трагедий оратории, серенады и стихотворения для придворных празднеств, искусно приспособляясь к вкусам императора и его двора. К этому времени относятся его лирические трагедии «Адриан в Сирии» (1731), «Димитрий» (1731), «Ипсицила» (1732), «Олимпиада» (1732), «Демофонт» (1733), «Титово милосердие» (1734), «Ахилл в Скиросе» (1736), «Узнанный Кир» (1736), «Фемистокл» (1736), «Зиновия» (1740), «Аттилий Регул» (1740). Эти лирические трагедии единодушно признаны шедеврами Метастазіо. Он проявил себя в них зрелым мастером, несравненно более тонким и разнообразным, чем в своих ранних операх.

Наибольшей популярностью из лирических трагедий второго периода пользовалась «Олимпиада», на текст которой написали музыку тридцать два композитора. Это лучшая из сентиментальных опер Метастазіо, в которой он сочетает традиции греческой трагедии и итальянской пасторальной драмы. Но высшей точки своего художественного мастерства Метастазіо достиг в трех героических операх — «Титово милосердие», «Фемистокл» и «Аттилий Регул». Первой из них восхищался Вольтер, считавший отдельные места этой оперы выдерживающими сравнение с лучшими античными и французскими трагедиями, отчасти даже превосходящими их. Весьма высоко ценили «Титово милосер-

дне» также в России, где его перевел Г. Р. Державин и переделал в самостоятельную трагедию Я. Б. Княжнин.

Громкой славой пользовался также «Фемистокл», сюжет которого был навеян одноименным произведением Дзено. Метастазии затратил много труда на сочинение этой лирической трагедии, которая отличается большой простотой и строгостью фабулы. Метастазии нарисовал здесь образ великого афинского полководца, победителя персов при Саламине, создателя морского могущества Афин. В трагедии изображено изгнание Фемистокла его соотечественниками и нахождение им пристанища у персидского царя Ксеркса (по истории—Артаксеркса). Поставленный перед необходимостью отплатить за полученные им от персов благодеяния дорогой ценой — изменой родине, Фемистокл, чтобы не стать изменником, собирается покончить с собой. Но благородный Ксеркс выбивает из рук Фемистокла чашу с ядом, освобождает его от необходимости измены родине и сам клянется Афинам в вечном мире. Эта трагедия тоже была переведена на русский язык Г. Р. Державиным.

Но любимым детищем Метастазии был «Аттилий Регул», в котором он снова, как в «Катоне», нарисовал монументальный образ древнеримской гражданской доблести, изобразив, подобно Корнелю, победу нравственной силы над страстью. Однако это олицетворение душевного величия республиканского Рима не имело большого успеха у современников, которые отдавали предпочтение сентиментальным операм Метастазии.

Третий период творчества Метастазии (1740—1771) отмечен явными признаками упадка. Вдохновение Метастазии в это время ослабевает, плодовитость его уменьшается, он начинает повторяться, перепевать самого себя. Метастазии испытывает постоянную неудовлетворенность, жалуется на изменение вкусов публики, на оттеснение серьезной оперы комической, на гегемонию певцов и композиторов, к требованиям которых приходилось прислушиваться даже ему. К этому периоду относятся: «Антигон» (1744), «Гипермнестра» (1744), «Король пастух» (1751), «Китайский герой» (1752), «Ниттети» (1754), «Торжество Клелии» (1763), «Ромул и Эрсилия» (1765), «Руджеро» (1771). Метастазии делает в этих операх попытку введения новых необычных сюжетов, отдавая дань модной в искусстве рококо китайщине («Китайский герой») или обращаясь к рыцарской тематике, воспринятой из «Неистового Роланда» Ариосто («Руджеро»).

После «Руджеро» Метастазии прекращает писать для театра и посвящает последние годы жизни теоретическому истолкованию своей драматургической практики, объявляя себя наследником поэтики Аристотеля и Горация. Он хотел видеть в жанре лирической трагедии законного преемника античной трагедии и

гордился прозвищем «итальянского Софокла», которым его наградили современники.

Слава Метастазियो была беспримерной. Его почитали во всем мире, его избирали своим членом академии разных стран, его сравнивали с Софоклом, Корнелем, Расином, даже с Шекспиром. Польский король Станислав Понятовский специально изучил итальянский язык, чтобы иметь возможность читать в оригинале лирические трагедии Метастазियो. Ж.-Ж. Руссо, несмотря на свое отрицание театра, был горячим поклонником Метастазियो, которого он называл «поэтом сердца, единственным гением, созданным для того, чтобы трогать душу очарованием поэтической и музыкальной гармонии». Смерть Метастазियो вызвала огромное множество скорбных стихов, а во Флоренции в его честь даже была выбита медаль. Лирические трагедии Метастазियो получили огромное распространение во всех странах, где их играли часто без музыки. Слава Метастазियो распространилась даже за пределы Европы: в 1767 году путешественник Бугенвиль видел его пьесы в Рио-де-Жанейро в исполнении труппы мулатов.

Будучи членом знаменитой римской поэтической академии «Аркадия», возродившей моду на пастораль, Метастазियो был крупнейшим представителем так называемой «второй аркадийской манеры», характеризующейся преобладанием канцонетты — лирической песенки, воспевающей исключительно любовь и наслаждение. Метастазियो выражал эти гедонистические настроения с изысканной простотой, ясным и прозрачным слогом, в легких, нежных и мелодичных стихах, отличавшихся исключительной музыкальностью. Этот жанр был особенно любим аристократической публикой, которая видела в Метастазियो идеального поэта. Но гедонизм и изысканность не исчерпывали всего существа искусства Метастазियो. В его искусстве были заложены огромные запасы чувствительности и задушевности, что обеспечивало ему симпатии самых широких кругов зрителей. Восторги Руссо ясно показывали отношение к Метастазियो радикальных групп третьего сословия. В стихах Метастазियो, который сам вышел из низов, оживали ритмы, мелодии и напевы народной поэзии.

Метастазियो сумел отразить чувства и настроения, переживаемые широчайшими кругами итальянского общества в его время, но он лишь в незначительной мере сумел выразить мысли передовых людей этого общества. Смутно ощущая жажду героизма, испытываемую демократией эпохи Просвещения, Метастазियो лишь в немногих своих лирических трагедиях отразил гражданские идеалы своего времени. Героические оперы Метастазियो, представляющие трагедии Альфьери, потонули в массе его сентиментальных опер, на которых, собственно, и покоилась главным образом его слава у современников. В конце

жизни Метастазиио смутно ощущал новые веяния, грозившие ломкой тому социально-политическому укладу, которому он служил верой и правдой. Но сам он был не в силах перестроиться и предпочел замолкнуть задолго до своей кончины.

Метастазиио был крупнейшим итальянским драматургом, писавшим для оперного театра. Пораженные его искусством, многие его современники утверждали, что лирические трагедии Метастазиио являются настоящими трагедиями, которые можно исполнять также и без музыки. Однако сам Метастазиио не мыслил своих лирических трагедий без музыки и никогда не писал пьес для драматического театра. Он специализировался на жанре гибридном с точки зрения литературы, но занимавшем в театре его времени первое место. Этому жанру он сумел придать огромную поэтическую значимость, провозгласив в теории и осуществив на практике первенство в опере поэзии над музыкой. Но всем этим он не ослабил музыкальной стороны оперы, а только восстановил нарушенное предыдущим веком равновесие поэзии и музыки в оперном театре.

Историческое значение Метастазиио заключается в том, что он явился реформатором оперы как синтетического жанра, органически объединяющего драму и музыку. Его отличие от Дзено в том, что последний реформировал только текст, совершенно не задаваясь задачей согласования музыки и поэзии, тогда как Метастазиио выдвинул на первое место именно эту проблему. В отличие от Дзено, Метастазиио был музыкально образованным человеком, учеником неаполитанского композитора Порпоры. Он сам пробовал писать музыку к своим канцонеттам и всегда сочинял стихи, аккомпанируя себе на фортепьяно.

Таким образом, Метастазиио обладал музыкальной подготовкой, необходимой для осуществления реформы оперы. Ему приходилось бороться главным образом с характерным для оперы конца XVII и начала XVIII века перевесом музыкально-вокальной стороны над драматической, что конкретно выражалось в чрезмерном увлечении ариями, их преобладании над речитативом, в котором всегда находит главное отражение развертывание сюжета оперы.

Метастазиио обуздал арию, ликвидировал ее претензии на ведущую роль в опере. Он установил правильное соотношение между арией и речитативом, превратив арию в мелодический отзвук драматической ситуации. В особенности это относится к ариям, в которых находили лирическое выражение бушевающие героя эмоции. Наряду с сентиментальными ариями он часто прибегал также к сентенциозным, или дидактическим, ариям, выражающим политические, философские или моральные размышления персонажей. Во всех случаях он старался блестящей

поэтической разработкой текста арий обратить внимание зрителей на самый смысл, а не только на мелодическое оформление. Метастазιο решительно отбрасывал арии, не связанные с развертыванием сюжета оперы. Он целиком подчинил музыку нужному ему сценическим впечатлениям и заставил, например, оркестр в «Аттилии Регуле» выражать размышления и сомнения Регула.

Метастазιο обратил также большое внимание на декорационную сторону оперного спектакля и давал в ремарках точные указания декораторам относительно оформления своих лирических трагедий.

Метастазιο сообщил лирической трагедии пропорции классицистской драматургии. Отвергая три единства, соблюдению которых мешала эстетика оперного спектакля с ее установкой на зрелищное разнообразие, Метастазιο усвоил из классицистского закона сравнительную простоту драматургической формы, близость завязки к катастрофе, небольшое количество персонажей, стремление к симметрии построения и, главное — разработку излюбленного французскими классицистами (особенно Корнелем) конфликта между любовью и долгом с конечным торжеством нравственной силы над страстью. Последнее относится главным образом к героическим операм Метастазιο. В сентиментальных же операх он приближался скорее к стилю мещанской драмы.

Метастазιο породил целую плеяду подражателей, из которых ни одному (кроме Кальцабиджи — либреттиста Глюка) не удалось подняться выше уровня посредственности. Не в пример своему учителю, который умел повести за собой композиторов и певцов, заставив их выполнять его задания, последователи Метастазιο снова попадают в подчинение к оперным артистам, покорно выполняя их требования и капризы. Это отталкивает от работы в оперном театре всех мало-мальски талантливых поэтов. Либреттистами снова делаются не художники, а ремесленники — «насекомые, жужжащие над самыми грязными болотами Парнаса», по выражению музыкального критика Артеага, современника Метастазιο.

НА ПУТЯХ К РЕФОРМЕ КОМЕДИИ

Вслед за реформой трагедии, разрешенной только в музыкальном театре и совершенно не удавшейся в драматическом театре, в Италии первой половины XVIII века началось обновление комедии. Отправной точкой для реформы итальянского комического театра в первой половине XVIII века явилась ориентация на творчество Мольера, пьесы которого в Италии поль-

зовались большим успехом и распространением вследствие духовной близости Мольера к Италии и итальянской культуре. Вспомним, что сам Мольер очень много почерпнул из итальянской комедийной традиции. В Мольере итальянских драматургов привлекало прежде всего его замечательное умение сочетать блестящую комедийную технику, опирающуюся на наследие народного фарса, с отражением живого современного быта, с сатирическим показом его уродливых и смешных сторон. Для отсталой итальянской буржуазии, стоявшей в XVIII веке приблизительно на том уровне общественного развития, на котором французская буржуазия стояла в середине XVII века, Мольер являлся в полном смысле слова учителем жизни. Итальянцы считали его великим идеологом, воспитателем демократических кругов, смелым борцом за утверждение новой буржуазной культуры, преодолевающей пережитки феодального прошлого.

Освоение мольеровского наследия побудило итальянских комедиографов обратиться к наблюдению действительности с целью обнаружения в ней общественных пороков и борьбы с ними. Реализм Мольера, блеск и разнообразие его мастерства помогали в Италии бороться со схематизмом комедии дель арте. Не случайно поэтому драматург Гольдони, осуществивший реформу комедийного театра, был награжден современниками лестным для него прозвищем «итальянского Мольера».

История итальянской комедии в первой половине XVIII века протекает под знаком освоения мольеровского наследия. Зачинателями этого течения в итальянском театре были три тосканских комедиографа — Джильи, Нелли и Фаджоули. Они жили в наиболее передовой и культурной части Италии, некогда явившейся колыбелью итальянского языка и литературы. Естественно, что именно в Тоскане началось также движение за реформу итальянского театра.

Джироламо Джильи (1660—1722), родом из Сиены, был поэтом, критиком, историком и филологом. Он был профессором тосканской словесности в Сиенском университете. Любя театр, он занимался сначала сочинением оперных либретто. В 1711 году он написал свою первую и лучшую комедию — «Дон Пилоне, или Притворный ханжа», представляющую подражание «Тартюфу». Джильи сохранил в своей комедии имена действующих лиц комедии Мольера и даже местом действия ее сделал Францию. Поступил он так из цензурных соображений, потому что поставил себе целью борьбу с религиозным ханжеством и лицемерием, царившим во Флоренции при старом герцоге Козимо III Медичи, окружавшем себя попами и монахами. В такой обстановке подражание мольеровскому «Тартюфу» носило чрезвычайно смелый, актуальный характер.

Близко придерживаясь своего образца, Джильи вместе с тем наделил героя комедии чертами типичного авантюриста XVIII века. Его дон Пилоне — фальшивомонетчик, двоеженец, похититель монахинь, одна из которых, переодетая мужчиной, сопровождает его в качестве слуги Пилончино. Мольеровский стих Джильи заменил прозой, изобилующей местными флорентийскими словечками. По окончании каждого акта Джильи вставляет интермедию, иллюстрирующую основную задачу пьесы — разоблачение всех видов лицемерия. Так, после первого акта он выводит покрашенных старух, гонящихся за амурами; после второго акта — влюбленных молодых людей, притворяющихся ханжами, после третьего акта — оргию ханжей и лицемеров, которым прислуживают за столами амурчики; в разгар оргии появляется в своей колеснице Правосудие, громовым голосом разоблачающее лицемеров.

Такое дополнение комедии аллегорическими интермедиями имело задачей сильнее акцентировать в спектакле тему лицемерия, подав ее в обобщенном виде. Это было необходимо автору также в качестве противопоставления чрезмерной индивидуализации образов в самой пьесе, дававшей портреты некоторых сиенских жителей. Эта портретность образов была подчеркнута достоверностью костюмов исполнителей на премьере в сиенском Большом театре (играли Джильи и девять его друзей). Пьеса имела огромный, но несколько скандальный успех. В дальнейшем она вошла в репертуар профессиональных актеров.

Окрыленный успехом «Дона Пилоне», Джильи сочинил его продолжение — «Сестрица дона Пилоне» (1716). Это — единственная вполне оригинальная комедия Джильи. Возвращаясь в ней к своей излюбленной теме — обличению религиозного лицемерия, Джильи делает героем пьесы мнимо святого плута дона Пилоджо. Его сообщницей является Эджиция, духовная сестра этого плута, подлинный тартюф в юбке. Комедия весьма занимательна, хотя в деталях мало правдоподобна. При первом ее представлении в Сиене она вызвала ряд упреков в безнравственности, обусловленных тем, что Джильи снова дал в ней портреты ряда местных жителей.

Джильи принадлежит еще комедия «Дон-Кихот, или Один безумец исцеляет другого» (1698); а также вольные подражания комедии Расина «Сутяги» (под названием «Сумасшедший судья», 1704) и комедиям Мольера «Господин де Пурсоньяк» и «Плутни Скапена».

По той же линии, что и Джильи, идет Якопо Анджело Нелли (1673—1767). Уроженец Сиены, он был одновременно поэтом, членом поэтической академии «Аркадия» и домашним учителем в аристократическом доме Строцци. Нелли написал одну траге-

дию и шестнадцать комедий, которые были напечатаны в пяти томах в 1731—1758 годах. Он был очень увлечен Мольером, и ряд его пьес представляет переработку мольеровских комедий, осуществляемую путем контаминации нескольких мольеровских сюжетов (так, например, «Прециозная докторша» Нелли представляет собой сочетание сюжетов «Смехотворных жеманниц» и «Ученых женщин»). Помимо Мольера, Нелли заимствует сюжеты своих комедий также у других французских авторов. Так, «Ревнивец в клетке» заимствован из комедии Лафонтена «Флорентинец».

Действие большинства комедий Нелли происходит во Флоренции, реже — в других тосканских городах (Пиза, Сиена, Болонья). Нелли никогда не выезжал за пределы Тосканы и хорошо описывал только ее. Лишенный воображения и изобретательности, он изображал только то, что ему было известно по собственному опыту. Хорошо вняв мещанский быт, Нелли в своих пьесах даже аристократов показывал как мещан. Раньше Гольдони он начал изображать народный быт и пользовался флорентийским народным диалектом. Все свои пьесы Нелли, как и Джильи, писал прозой. Объясняется это в первую очередь стремлением его к бытовому правдоподобию языка, а также отчасти и тем, что итальянские профессиональные актеры, на исполнение которых ориентировался Нелли, будучи воспитаны на комедии дель арте, плохо владели стихом.

Нелли не всегда удавалось удержаться на высоте литературной комедии. Под влиянием комедии дель арте он зачастую опускался до грубой буффонады. Вообще Нелли был больше Джильи связан с комедией масок, у которой он научился искусству построения действия, а также использованию традиционных приемов построения сюжета, различных недоразумений, переодеваний, подслушиваний и т. д. Однако динамичность комедий Нелли подчас достигается за счет их жизненной правдивости; развязки у Нелли обычно искусственны.

Среди вороха традиционного комедийного материала у Нелли встречается ряд мотивов и сцен, выхваченных из окружающей его действительности. Таковы, например, его женские образы, необычные в итальянском театре предшествующего периода. Нелли постоянно выводит чувствительных добродетельных девушек, защищающих перед родителями свои права на любовь. У Нелли уже ясно чувствуется нарастание морально-дидактических тенденций, присущее мещанской драме эпохи Просвещения. Дидактика порождает у Нелли несколько схематичное противопоставление добра и зла, которым будет грешить подчас и Гольдони, введение в число действующих лиц резонера. Это представитель здравого смысла и ходячей мещанской морали;

который больше говорит и поучает, чем действует. Так появляется персонаж, намеченный уже Мольером и получивший дальнейшее развитие в мещанской драме XVIII—XIX веков.

Наиболее талантливым из предшественников Гольдони был Джованни-Баттиста Фаджуоли (1660—1742). Родом из Флоренции, Фаджуоли перепробовал целый ряд профессий. Он был писцом, архивариусом, судьей, секретарем папского нунция в Польше и т. д. В конце концов он стал профессиональным литератором, который писал для заработка; большинство его произведений написано «на случай». В отличие от Джильи и Нелли, которые были драматургами-любителями, Фаджуоли был драматургом-профессионалом, систематически работавшим в театре. Живя во Флоренции, где кипела театральная жизнь, Фаджуоли часто привлекался к постановке спектаклей при дворе, а также к переделкам и приспособлению для сцены старых пьес.

Фаджуоли написал девятнадцать комедий, из которых четыре написаны в стихах. Его пьесой комедией, представленной в публичном спектакле, были «Похвальные обманы» (1706). Он первоначально исходил из комедии дель арте, упрощая и делая более правдоподобной ее интригу, превращая ее маски в реальные образы.

В комедиях Фаджуоли заметно несколько внешнее влияние испанской драматургии XVII века, которое ему не удалось преодолеть. У него есть серия пьес в испанском вкусе («Сила разума», «Опытный любовник», «Заботиться о женщинах — безумие» и др.). Из испанской драматургии он воспринимает построение сюжета с его случайностями и неожиданностями, мотив дуэли и мотив параллельной любовной интриги слуг, карикатурно воспроизводящей любовную интригу господ. Хитрый слуга в комедиях Фаджуоли подчас больше напоминает испанских грассосо, чем итальянских дзанни. При всем том Фаджуоли, ставя перед собой задачу воспроизведения современных нравов, избрал для себя образцом Мольера. Он является учеником Мольера в идейном содержании своих комедий, в центре которых стоит обличение пороков аристократии и утверждение крепкой буржуазной семьи.

Фаджуоли сумел добиться того, что не удавалось его предшественникам, — он сделал свои комедии настолько занимательными и доходчивыми, что они прочно утвердились на сцене. Актеры и антрепренеры обращались с комедиями Фаджуоли так же, как они обращались со сценариями комедии масок, то есть изменяли текст, переделывая его каждый раз в зависимости от задачи спектакля. Эти многочисленные купюры и изменения в его комедиях побудили Фаджуоли выпустить в 1734 году их печатное издание, окончательно фиксирующее авторский текст.

В отличие от комедий Джильи и Нелли, совсем редко ставившихся на сцене, пьесы Фаджуоли являлись репертуарными и постоянно исполнялись профессиональными актерами, притом не только в Тоскане, но и в других областях Италии. Впрочем, там они имели меньший успех, так как переполняющие их намеки на события, нравы и обычаи Флоренции были не всегда понятны за пределами Тосканы. Хотя Фаджуоли сделал первый шаг в сторону преодоления областной замкнутости и ограниченности, характерной для его предшественников, однако он не сумел еще поднять комедию на такой уровень, на котором она воспринималась бы как комедия общетальянская. Осуществить это удалось только Гольдони, а Фаджуоли является только его ближайшим предшественником.

Фаджуоли предвосхитил драматургическую реформу Гольдони: он уничтожил маски и импровизацию, перешел к полнокровной реалистической обрисовке быта. Он пошел даже дальше Гольдони в области индивидуальной характеристики образов и насыщения комедии реалистическими деталями.

Наиболее известная из комедий Фаджуоли — «Безутешный чичисбей» (1708, окончательная редакция — 1725). В образе главного героя этой комедии, синьора Ванезио, Фаджуоли сделал первую попытку осмеяния специфического для быта итальянской аристократии явления, называемого чичисбейством. Чичисбеем назывался в Италии XVIII века официально признанный постоянный любовник замужней женщины. Чичисбейство было своеобразным отражением процесса разложения аристократической семьи, превращения брака в чисто формальную сделку. Естественно, поэтому оно являлось излюбленной мишенью насмешек буржуазных писателей, которые утверждали свой идеал крепкой мещанской семьи. Сделав чичисбея комическим персонажем, Фаджуоли перенес на сцену один из популярнейших мотивов литературы своего времени. В этом отношении он тоже явился предшественником Гольдони, неоднократно касавшегося в своих комедиях темы чичисбейства.

Однако изображенный Фаджуоли чичисбей мало похож на реального итальянского аристократа. Это — авантюрист, гонящийся за женщинами, берущий в долг платье, преследуемый евреем-кредитором и т. д. Социальный мотив разоблачения чичисбейства ослабляется у Фаджуоли: синьор Ванезио оказывается мнимым аристократом и с позором изгоняется из дома, в котором он пытался пристроиться.

Главным недостатком комедий Фаджуоли является их чрезмерная растянутость и многословие; в среднем они в полтора раза длиннее комедий Гольдони. Комизм положений отступает у Фаджуоли на второй план перед комизмом слов — остротами

и каламбурами, придающими его пьесам чисто литературный характер. В идейном отношении пьесы Фаджуоли выше пьес его предшественников. Он являет в своем лице ярко выраженный тип драматурга-просветителя.

Движение в сторону обновления комедии проявляется не только в Тоскане, но и в других областях Италии. Даже в отсталом Неаполе, являвшемся опорной точкой испанского владычества в Италии и испанских влияний на итальянский театр, начинается в первой половине XVIII века борьба за реконструкцию комедии, за освобождение ее от традиций драматургии XVII века.

Инициатором драматургической реформы неаполитанского театра был на грани XVII и XVIII веков Никколò Амента (1659—1719). Юрист по образованию, он первоначально был адвокатом, но затем оставил адвокатуру ради занятий литературой и драматургией. Образованный человек, хорошо знакомый с античной литературой, он начал решительную борьбу с традициями романической итало-испанской драматургии XVII века (пьесы Чиконьини и других). Решительно отвергая напыщенность и искусственность этих пьес, Амента стремился вернуться к традициям древнеримской комедии и комедии итальянского Ренессанса. Уже первая его пьеса «Гостанца» (1699) представляла собой обработку комедии драматурга XVI века Секки «Обманы». Поощренный успехом этой пьесы, Амента поставил комедию «Вилы» (1706), имевшую еще больший успех и облетевшую в течение одного года все города королевства обеих Сицилий. За этими первыми комедиями последовало еще пять, отмеченных тем же стремлением к простоте сюжета и слога, к изжитию всяких непристойностей и грубой буффонады.

Современники очень высоко ценили деятельность Аменты, сравнивали его с Плавтом и Теренцием. Однако реформа Аменты не могла иметь большого влияния на дальнейшее развитие комедии, потому что она возвращала ее вспять, к уже изжитым образцам драматургии античности и XVI века. Эта старая драматургическая форма не могла вместить новое содержание, выдвинутое эпохой Просвещения.

Строгости неаполитанской цензуры побуждали Аменту переносить место действия своих комедий в Тоскану, потому что в Неаполе были категорически запрещены всякие насмешки над местными порядками и лицами. Потому же Амента был вынужден писать свои пьесы на литературном языке, а не на народном неаполитанском диалекте, избегая в них злободневных намеков и черточек местного колорита. Это невыгодно отличает его пьесы от комедий тосканских драматургов.

Параллельно линии создания литературной комедии на итальянском языке, который был почти непонятен в Неаполе народным массам¹, в Неаполе развивается также комедия на местном наречии. Эта диалектальная комедия грубее, примитивнее, но в то же время понятнее, ближе к народной массе. В XVIII веке она тоже проникается реформаторскими тенденциями, тоже пытается, опираясь на Мольера, изжить схематизм комедии дель арте.

Видную роль сыграл здесь нотариус Пьетро Тринкера (ум. 1755 г.), более широко известный как либреттист неаполитанской оперы-буфф. Обличая в своих пьесах всяких лицемеров и шарлатанов, Тринкера в конце концов поплатился свободой за свою смелость и покончил с собой в тюрьме. Большая часть его комедий осталась неизданной. Среди этих комедий встречаются навеянные Мольером. Такова, например, «Лжемонахиня» (1726), написанная под влиянием «Тартюфа» и «Дона Пилоне» Джили. Героиня комедии — сестра Фезина, родом из Лукки, поселившаяся в семье неаполитанского горожанина Орацио и занимающаяся сводничеством. Эта лицемерная интриганка в монашеском платье пускает в ход разные видения и чудеса, которыми она дурачит верующих людей. Слуга Орацио, которого последний рассчитал из-за наговоров Фезины, подстраивает интригу, результатом которой является ее разоблачение. Тринкера заставляет свою разоблаченную героиню публично сознаться во всех своих грешках в присутствии обманутого ею старика Орацио, который представляет собой сколок с мольеровского Оргона. Эта сцена покаяния Фезины целиком создана Тринкерой и является лучшим местом его комедии. Пьеса ярко разоблачает всю гниль и разврат, гнездящиеся в клерикальной среде Неаполя. Сатирическая смелость «Лжемонахини», по-видимому, явилась причиной того, что комедия эта осталась неизданной.

Из других пьес Тринкеры следует отметить комедию «Продащица клепок» (1733), героиня которой предвещает образ Мирандолины из «Трактирщицы» Гольдони.

Другим крупным представителем реформаторских тенденций в неаполитанском театре первой половины XVIII века был Доменико-Луиджи Бароне, маркиз Ливери (1685—1757). Это был знатный аристократ, приближенный короля Карла III. Будучи страстным поклонником театра, он соорудил в своем родовом имении Ливери, близ Неаполя, настоящий театр, в котором ставил собственные пьесы силами обученных им любителей —

¹ Неаполитанский диалект очень сильно отличается от итальянского литературного языка, основанного на тосканском наречии.

своих друзей и отчасти крестьян, которым он поручал эпизодические роли. Спектакли эти привлекали многих зрителей из Неаполя и окрестных мест. Услышав о них, король Карл III, который был большим любителем театра, пригласил Бароне дать спектакль при дворе. Бароне показал королю свою комедию «Графиня» (1735), за которой последовал ряд других пьес, представленных им отчасти в его собственном театре в Ливери, отчасти в дворцовом театре. В 1741 году король назначил Бароне инспектором нового грандиозного неаполитанского оперного театра Сан-Карло. Эту должность Бароне занимал до самой смерти, одновременно продолжая сочинять и ставить комедии. Всего он написал и поставил двенадцать комедий.

Новаторство Бароне менее всего проявлялось в его драматургии. Комедии Бароне в сущности недалеко отходят от традиций трагикомедии XVII века. Они характеризуются романтическими фабулами, которые изобилуют неожиданностями и сценическими эффектами. Композиция их самая беспорядочная: огромное множество действующих лиц, запутанная и вялая интрига, множество эпизодических сцен, не двигающих действие вперед, неправильный язык, пересыпанный испанскими словами, и т. д. Все пьесы Бароне отличаются большими длиннотами; представление каждой из них длилось не меньше семи часов.

Огромный успех этих пьес у современников объяснялся большим режиссерским дарованием Бароне, который был талантливым постановщиком и театральным педагогом. Свою любительскую труппу он настолько вышколил, что она оставляла далеко позади себя любую труппу профессиональных актеров. Драматургически бесформенные в чтении, комедии Бароне оживали на сцене. Перед зрителем возникала картина жизни отдельного дома и целого города. Бароне показывал на сцене одновременно несколько параллельных действий, стремясь таким образом создать впечатление жизненности спектакля.

В отличие от классицистов, Бароне считал, что зрительные впечатления в театре важнее слов, и добивался того, чтобы актеры умели быть красноречивыми, не произнося ни слова. Большое внимание, обращаемое Бароне на отделку внешних, бытовых деталей спектакля, делало его режиссерское искусство отдаленным предшественником натуралистического театра. Бароне оказал влияние на самых передовых буржуазных драматургов XVIII века — на Дидро и Гольдони, которые заимствовали у него прием одновременного разговора и действия на сцене нескольких групп персонажей. Гольдони впервые применил этот прием в комедии «Английский философ» (1754). Этот прием являлся большим новшеством в XVIII веке, в эпоху продолжавшегося господства эстетики классицизма.

Неаполитанская драматургия, несмотря на имевшиеся у отдельных ее представителей плодотворные тенденции, не могла оказать значительного влияния на реформу итальянского театра. Она отличалась гораздо большей замкнутостью, чем драматургия более передовых областей Италии. Немалую роль играл здесь неаполитанский диалект, непонятный в северной и средней Италии. Именно потому такие новаторы, как Амента, Тринкера, Бароне, остались малоизвестными за пределами Неаполя и не смогли возглавить реформу итальянского театра.

ГОЛЬДОНИ

Все попытки драматургической реформы, сделанные в Италии в первой половине XVIII века, не могли полностью сломить господство комедии дель арте. Несмотря на то, что комедия дель арте переживала в XVIII веке полосу явного упадка и вырождения, она все же продолжала держаться на сцене и составляла основу репертуара всех актерских трупп. Комедия дель арте являлась носителем большой театральной культуры, она вобрала в себя сценический опыт, накопленный в течение двух веков существования в Италии профессионального актерства. Потому, желая реформировать итальянский театр, нужно было не нигилистически отрицать комедию дель арте, а критически освоить и переработать ее огромное наследие.

Именно таким путем пошел величайший итальянский комедиограф Карло Гольдони (1707—1793), блестяще осуществивший драматургическую реформу, намеченную его многочисленными предшественниками в разных областях Италии.

Гольдони происходил из старинной буржуазной семьи. Он родился в Венеции, в семье врача. Любовь к театру была у него наследственной. Еще ребенком он присутствовал на домашних спектаклях в доме деда. Его первой игрушкой был театр марионеток. Едва научившись читать, он уже читал комедии. В возрасте одиннадцати лет он сочинил свою первую пьесу, которая до нас не дошла. В возрасте двенадцати лет он впервые выступил на сцене, исполняя женскую роль в комедии Джильи «Сестрица дона Пилоне». Через год после этого он впервые побывал в Римине в настоящем театре и познакомился с актерами. Два года спустя (1723) ему случайно попала в руки «Мандрагора» Макиавелли, и эта первая комедия характеров, которую он прочел, внушила ему мысль о необходимости реформы итальянской драматургии.

Таким образом, связь с театром характеризует самые первые жизненные шаги Гольдони. Однако, несмотря на страстную



Карло Гольдони



Гольдони в женской роли в комедии Джильи «Сестрица дона Пилоне»
Гравюра А. Баратти по рисунку П.-А. Новелли

любовь к театру, Гольдони при жизни отца не смел и думать о театральной работе. Отец готовил его к адвокатской профессии, считавшейся одним из самых почетных и доходных занятий для буржуазного интеллигента. После ряда приключений, переездов из города в город, переходов из одного учебного заведения в другое Гольдони получает докторскую степень в Падуанском университете и становится венецианским адвокатом (1731). На первых порах у него было очень мало клиентов, и он делает попытку подработать сочинением оперных либретто. Однако написанная им опера «Амаласунта» (1733) была отвергнута артистами Миланского оперного театра, так как она не соответствовала установившимся оперным штампам. Гольдони сжег свое злосчастное либретто и решил больше никогда не работать для оперного театра. Впоследствии он все же написал ряд либретто серьезных и комических опер, и некоторые из них имели большой успех.

В том же 1733 году Гольдони впервые близко подошел к драматическому театру. Познакомившись в Милане с площадным лекарем-шарлатаном Витали, выступавшим под именем Анонима и содержавшим труппу актеров для рекламы своему балагану, Гольдони сочинил для этой труппы интермедию «Венецианский гондольер», которая была его первой пьесой, исполненной профессиональными актерами. Здесь же Гольдони увидел представление старой трагедии «Велизарий» и принял просьбу актера Казали переделать для него эту пьесу в «правильную» трагедию. Переделка Гольдони идет в следующем году в театре Сан-Самуэле в Венеции и имеет большой успех (1734). С этого времени он начинает регулярно работать для труппы Джузеппе Имера, игравшей в этом театре.

Так начинается первый период драматургической работы Гольдони, охватывающий прсмежуток времени около десяти лет (1734—1743). В течение этого периода Гольдони не является еще драматургом-профессионалом, потому что он не бросает адвокатуру и отдает театру только свой досуг. Тем не менее он пробует свои силы в различных театральных жанрах, сочиня трагикомедии, интермедии и даже сценарии комедии дель арте для знаменитого актера-импровизатора Антонио Сакки. Вслед за этим Гольдони делает первые попытки осуществления сценической реформы, сводящейся к уничтожению масок и импровизации и к созданию литературной комедии с индивидуализированными характерами. Свою реформаторскую работу Гольдони проводит постепенно, считаясь с привычками и предрассудками как актеров, так и зрителей. Отдельные этапы гольдониевской реформы отразились в комедиях «Светский человек, или Момоло, душа общества» (1738), «Мот» (1739), «Банкрот» (1740),

«Женщина что надо» (1743). В первой из этих комедий была только одна написанная роль — молодого венецианца Момоло, заменившего маску Панталоне; все остальные роли импровизировались актерами. Последняя из названных комедий уже была написана полностью.

Первый период драматургической работы Гольдони завершается в 1743 году его вынужденным отъездом из Венеции по причинам личного характера. В это время Гольдони отходит от работы в театре и несколько лет скитается по Италии. Наконец он поселяется в Пизе, где возобновляет занятия адвокатурой. Здесь он сочиняет для актера Сакки два сценария комедии дель арте — «Слуга двух господ» (1745) и «Потерянный и обретенный сын Арлекина» (1746). Первый из этих сценариев впоследствии был развернут Гольдони в комедию, написанную полностью (1749) и ставшую одной из его популярнейших пьес. В 1747 году Гольдони знакомится с антрепренером Джироламо Медебаком, который приглашает его на работу в театр Сант-Анджело в Венеции и подписывает с ним контракт сроком на пять лет. Согласно этому контракту, Гольдони обязуется сочинять для труппы Медебака ежегодно по восемь комедий и сопровождать труппу во время ее летних разъездов по Италии.

Так начинается второй период драматургической работы Гольдони (1748—1753). В эти годы Гольдони становится уже настоящим профессионалом, для которого работа в театре является единственным источником существования. В течение этого пятилетнего периода Гольдони завершает начатую реформу итальянской комедии. Своими пьесами «Хитрая вдова» (1748) и «Честная девушка» (1749) он закладывает основу двум комедийным жанрам, отныне параллельно разрабатываемым, — комедии нравов из буржуазной жизни, написанной на литературном языке, и бытовой комедии из народной жизни, написанной на венецианском диалекте. Пьесы второго типа являются наиболее свежими, самобытными и оригинальными из всего наследия Гольдони.

Драматургическое мастерство Гольдони растет и крепнет с каждым годом. Апогея своей славы он достигает в сезоне 1750/51 года, когда, подстрекаемый падением сборов и усилившейся конкуренцией театра Сант-Анджело с другими венецианскими театрами, Гольдони сочиняет в течение одного сезона шестнадцать новых комедий, среди которых имеются такие знаменитые пьесы, как «Кофейная», «Семья антиквария», «Памела», «Истинный друг», «Честный авантюрист» и «Бабьи сплетни». Своим шестнадцати комедиям Гольдони предпослал комедию «Комический театр», являющуюся его театральным

манифестом. Эта полемическая пьеса навеяна Гольдони «Версальским экспромтом» Мольера.

Усиленная работа в сезоне 1750/51 года не прошла для Гольдони даром: он заболел нервным расстройством, от последствий которого никогда не мог полностью оправиться. Его победа заставила заколчать всех его врагов и конкурентов, но не улучшила его материального положения. Несмотря на то, что Гольдони приносил труппе Медебака большие доходы, скупой Медебак не пожелал увеличить его оклад. На этой почве между ними произошла размолвка. По истечении срока контракта, подписанного Гольдони с Медебаком, Гольдони перешел на работу в театр Сан-Лука, принадлежавший венецианскому патрициу Вендрамину, который сам руководил этим театром; Медебак же пригласил на место Гольдони его конкурента аббата Кьяри.

Третий период драматургической деятельности Гольдони (1753—1762) отмечен значительным расширением жанрового диапазона драматургии Гольдони. Не оставляя работу над двумя жанрами, которые он разрабатывал в предыдущий период, Гольдони пробует силы в новых для него жанрах трагикомедии в стихах из восточной жизни и комедии характеров в стихах классицистского стиля. Одновременно Гольдони, углубляя свою реформу, создает ряд сочных и красочных комедий из венецианской народной жизни, далеко отходящих от традиционного типа ренессансной комедии. Сюда относятся такие пьесы, как «Кухарки» (1755), «Перекресток» (1756), «Новая квартира» (1760), «Самодуры» (1760), «Синьор Тодеробрюзга» (1761), «Кьоджинские перепалки» (1761).

В этих народных комедиях, написанных на венецианском диалекте, Гольдони поднимался до высот невиданного в его время полнокровного реализма. Именно эти черты его драматургии и вызывали особенно яростные нападки со стороны Карло Гоцци. Полемика с Гоцци является важнейшим из всех событий последних лет работы Гольдони в Венеции. Нападки Гоцци порождают у Гольдони растерянность. Эта растерянность возрастает после того, как Гоцци привлек симпатии венецианского зрителя постановкой своих первых «сказок для театра», в которых он оживил только что уничтоженные Гольдони маски комедии дель арте. Совершенно дезориентированный непостоянством венецианской публики, Гольдони принимает приглашение переехать в Париж, и 23 февраля 1762 года прощается с венецианским зрителем своей комедией «Один из последних вечеров карнавала», в которой он вывел себя под именем венецианского художника Андзолетто, переезжающего в Париж.

С момента переезда в Париж начинается четвертый период драматургической работы Гольдони. В течение этого периода

Гольдони перестает регулярно работать для театра, потому что театр Итальянской Комедии в Париже, в который он был приглашен, прекратил в это время постановку итальянских пьес. Гольдони сочиняет несколько комедий и комических опер по заказу разных театров, главным же образом он занимается преподаванием итальянского языка двум принцессам, дочерям Людовика XV. Он сближается с французским двором и выхлопывает себе королевскую пенсию. Мало-помалу он становится в старости консервативным мещанином, не ощущающим надвигающейся революции. Он присутствует на премьере «Женитьбы Фигаро», но не может понять этой пьесы и причины ее гигантского успеха.

Несмотря на преклонный возраст, Гольдони в Париже сохраняет присущую ему живость и энергию. Он мечтает написать комедию из французской жизни и поставить ее на французской сцене. Он действительно сочиняет на французском языке комедию «Ворчун-благодетель» (1771). Эта пьеса, выдержанная в стиле французской комедии мольеровской школы, была поставлена за четыре года до «Севильского цирюльника» Бомарше. В это время во французском репертуаре комедия почти совершенно отсутствовала. Этим и объясняется блестящий успех «Ворчуна-благодетеля», хотя по своему содержанию эта комедия «положительных характеров», лишенная всяких обличительных тенденций, дисгармонировала с боевой направленностью французского театра конца XVIII века.

Громадный успех «Ворчуна-благодетеля» был последним театральным успехом Гольдони. В последующие годы он написал еще только одну комедию на французском языке — «Расточительный скупец» (1776). Но главным его трудом этих лет являются трехтомные «Мемуары» (1787), ценный источник по истории итальянского и французского театра XVIII века. Через два года после издания своих мемуаров Гольдони был свидетелем начавшейся во Франции революции. Больной, полуслепой старик, он вел себя как испуганный обыватель, дрожащий над своим небольшим достатком. Революция отняла у Гольдони пенсию, которую он получал от Людовика XVI. Впоследствии пенсия была ему возвращена Конвентом по докладу драматурга якобинца Мари-Жозефа Шенье. Однако, по иронии судьбы, решение это было вынесено через день после кончины Гольдони.

Гольдони был плодовитейшим драматургом своего времени. Он написал 267 пьес, в том числе 155 комедий, 18 трагедий и трагикомедий и 94 серьезные и комические оперы. При жизни Гольдони (до 1787 года) его комедии выдержали 23 издания, не считая бесчисленных изданий отдельных пьес. Пьесы Голь-

дони пользовались уже в XVIII веке большим распространением во всех странах. Так, Дидро написал своего «Побочного сына» под влиянием «Верного друга» Гольдони. Большим почитателем Гольдони был Вольтер, называвший его «живописцем и сыном природы» и предлагавший озаглавить собрание его комедий: «Италия, освобожденная от готов». Весьма высоким мнения о Гольдони был также Лессинг. В России большим поклонником Гольдони был А. Н. Островский, который перевел на русский язык его комедию «Кофейная».

Историческое значение Гольдони заключается в том, что он явился создателем итальянской национальной литературной комедии, использовавшим весь опыт, накопленный предшествующим развитием драматургии в Италии и других странах. Будучи тесно связан своим рождением, своей общественной и театральной деятельностью с Венецией, Гольдони сумел, однако, нащупать и поставить в своих комедиях такие темы, которые выходили за рамки интересов одного венецианского зрителя. Именно потому Гольдони стал драматургом не только венецианским, но и общетальянским в эпоху, когда единой Италии еще не существовало. Уже при жизни Гольдони его комедии шли, помимо Венеции в Риме, Неаполе, Милане, Болонье, Вероне, Парме, Турине и Флоренции, везде с огромным успехом, зачастую превышавшим успехи в родном городе. Гольдони был первым итальянским драматургом, комедии которого прочно вошли в репертуар всех итальянских театров. Его пьесы составили основу репертуара всех театров Италии не только XVIII, но также XIX и XX веков.

Драматургия Гольдони явилась первостепенным культурным фактором, способствовавшим развитию в Италии сознания национального единства. До появления Гольдони такую объединительную функцию несла в итальянском театре комедия дель арте. Она тоже преодолевала политическую и культурную разобщенность отдельных итальянских областей. Впитав в себя множество «местных», областных элементов (что отражалось в многоязычии ее масок, комедия дель арте игралась повсюду с равным успехом и являлась общетальянским театральным жанром. В этом была сила комедии дель арте, которую отлично создавал Гольдони. Именно потому комедию дель арте не могли сокрушить ни неаполитанские, ни тосканские комедиографы, пьесы которых носили узко местный характер и не выходили за пределы того города или области, в которой они возникли. Борьба с комедией дель арте можно было только ее оружием, апеллируя к театральному зрителю всей Италии. Гольдони пошел этим путем и сумел добиться победы, которая не давалась ни одному из его предшественников.

Другим секретом успеха Гольдони было то, что с комедией дель арте, жанром чисто театральным, он боролся театральным, а не литературным оружием. В отличие от всех своих предшественников (кроме одного Бароне), Гольдони был великолепным театральным практиком, проникшим во все профессиональные секреты актерского мастерства. Он был не драматургом-писателем, сочиняющим пьесы в тиши своего кабинета, а драматургом-режиссером, органически связанным с театром. Он не только писал пьесы, но и ставил их, работал с актерами, интересовался всеми вопросами, связанными с постановкой спектакля. Варясь изо дня в день в котле театральной жизни, он отталкивался при сочинении своих пьес от конкретных возможностей и потребностей данного театрального организма. Подобно Мольеру, он вдохновлялся индивидуальностью определенных актеров, приравнивался к их артистическим данным и к манере их игры. Все это обеспечило его драматургической реформе максимальную эффективность.

Осознание необходимости реформы итальянского театра явилось результатом приверженности Гольдони передовым идеям эпохи Просвещения. Комедия дель арте казалась ему тормозом, мешавшим внедрению новых идей в широкие слои итальянского общества. Гольдони боролся с комедией дель арте как с жанром антипросветительским, культивирующим бессодержательное зрелище и бездумный смех. Он вел борьбу с комедией дель арте за содержательный, идейно насыщенный театр. Создание такого театра возможно было только при условии уничтожения импровизированной комедии и замены ее литературной комедией, черпающей свое содержание из современной действительности и проводящей в жизнь просветительские идеи.

Очертания нового жанра были ясны Гольдони с самого начала. Это должна была быть не комедия схематичных масок, а комедия индивидуализированных характеров. Она должна была быть пристойной, разумной, поучительной, лишенной самодовлеющей буффонады комедии дель арте. Она должна была явиться продуктом единой воли драматурга, кладущего конец анархическому хозяйничанию с текстом импровизирующих актеров. В новой комедии должны были отсутствовать все основные структурные элементы комедии дель арте — ее маски, импровизация и буффонада.

Однако Гольдони был слишком большим театральным практиком, чтобы поставить вопрос о немедленном уничтожении комедии дель арте и замене ее новой литературной комедией. Он хорошо понимал все положительные стороны отрицаемого им жанра. Он высоко ценил присущую комедии дель арте легкость, живость и естественность актерского исполнения. Он лю-

бил заразительный комизм актеров комедии дель арте и учитывал громадную доходчивость ее буффонады. Ему была хорошо известна колоссальная популярность масок комедии дель арте, объясняемая их национальным своеобразием.

Подобное отношение Гольдони к комедии дель арте определило своеобразную тактику его поведения по отношению к этому жанру. Гольдони стремился сохранить все жизнеспособное в комедии дель арте и уничтожить все мертвое, отжившее. Он как бы строил здание новой реалистической комедии из кирпичей старого здания комедии дель арте.

При этом Гольдони действовал весьма медленно и осторожно; он постепенно внедрял в старый театр новые элементы, чтобы дать актерам и зрителям время освоить его новшества. Так, например, он далеко не сразу заменил актерскую импровизацию литературным текстом. Создавая комедию «Светский человек», он написал в ней полностью только одну центральную роль Момоло, которую поручил актеру Голинетти, выступавшему до этого всегда под маской Панталоне. Все прочие актеры продолжали импровизировать, что создало разительный контраст между произносимым ими кустарным текстом и литературно отделанным текстом роли главного героя. Когда опыт Гольдони удался, Голинетти приписал себе заслугу изобретения этого приема. Гольдони решил проучить его и в своей следующей комедии «Мот» уже не дал Голинетти написанного текста. Предоставленный самому себе, Голинетти, снова игравший роль Момоло, провалился. Тогда Гольдони вручил ему полностью написанную роль Момоло, и пьеса сразу имела успех. Голинетти был вынужден признать свою ошибку и никогда больше не посягал на роль автора. Так Гольдони заставлял актеров на практике убедиться в выгоде для них отказа от импровизации.

Увеличивая в своих комедиях количество написанных сцен за счет импровизированных, Гольдони постепенно отучал актеров и зрителей от импровизации. Однако полностью она у Гольдони никогда не исчезла. Даже перейдя к целиком написанной комедии, Гольдони предоставлял возможность актерам на комические роли (в первую очередь, Арлекину) в ряде сцен импровизировать. Гибкость гольдониевского прозаического диалога давала актерам возможность обращаться с ним свободно. В итоге комедии Гольдони остались единственными, в которых актеры всегда продолжали импровизировать.

Аналогичной тактики Гольдони придерживался также по отношению к маскам комедии дель арте. Поставленную задачу замены традиционных масок живыми образами современных людей он проводил в жизнь постепенно, ибо полагал, что «ни-

когда и ни в чем не следует идти прямо наперекор общему течению» (слова директора в «Комическом театре»). По отношению к маскам Гольдони проявил, пожалуй, даже большую осторожность, чем по отношению к импровизации. Если в «Светском человеке» в «Моте» он уничтожил маску Панталоне, заменив ее образом венецианского юноши Момоло, то в следующей комедии «Банкрот» он снова восстановил Панталоне и затем постоянно выводил его в своих комедиях. Также и другие маски встречаются в комедиях Гольдони до самых последних лет его работы в Венеции.

Однако сохранение масок носило у Гольдони внешний характер. От масок оставались только имена, костюмы и некоторые присущие им характерные черточки. В целом же маски были радикально трансформированы, освобождены от мертвенной схематичности, штампа и насыщены современным бытовым содержанием. Гольдони возвращал маски к их конкретным социальным прототипам. Он как бы вливал горячую кровь в мертвых театральных кукол, наделяя их чувствами и идеями своего времени.

Гольдони задумал вернуть маскам их социальное лицо, но, конечно, не то, с которым они выступали во второй половине XVI века. Новые маски должны были быть так же понятны и естественны в XVIII веке, как прежние в XVI. Они должны были отражать новый быт, который вырастал в общественной жизни Италии его времени.

В обрисовке масок у Гольдони прежде всего был значительно ослаблен сатирический элемент, ибо сатирические мотивы XVI века, положенные в основу масок, теперь утратили смысл. В галлерее масок был произведен отбор. Гольдони совершенно не нужны были такие маски, прототипы которых исчезали из жизни, например, Капитан — фигура, олицетворявшая протест итальянской буржуазии XVI века против тогдашнего испанского ига. Так же мало был ему нужен Тарталья, социальным оправданием которого в XVI веке была борьба неаполитанских городских обывателей против мелких испанских чиновников. В комедии масок Тарталья под конец стал только заикой и совершенно утратил социально-бытовую характеристику. Гольдони сохранял, всячески оставляя за собой право их перегибировки, только такие маски, которые имели жизненные прототипы в Италии середины XVIII века.

Наиболее популярные комические роли двух стариков (Панталоне и Доктор) и двух Дзанни (Бригелла и Арлекин) Гольдони сохранил, но, сохраняя их маски и костюмы, он надевал их на совсем других людей. Так как социально-сатирический смысл всех масок был давно утерян, то, естественно, им

нужно было придать новый, современный облик. Доктор из болтуна и пьяницы стал превращаться у него в добропорядочного отца семейства, а от старой маски этого псевдоученого осталась в ранних комедиях Гольдони манера без всякой нужды злоупотреблять латинскими цитатами, нещадно перевернутыми. Позднее Доктор становится иной раз очень похожим на члена венецианской академии Гранеллесков, испортившей Гольдони столько крови.

Еще более резко изменился Панталоне. Он у Гольдони вовсе не тот смешной старик, немощный, скупой и похотливый, каким проволокла его через всю Европу комедия дель арте, подвергая поношениям и колотушкам. У Гольдони Панталоне — почтенный пожилой купец, носитель лучших традиций венецианской буржуазии, слицетворение ее оппозиции против устаревших притязаний аристократии, большой охотник до умеренного либерального резонерства. Своего Панталоне Гольдони любил как представителя того класса, к которому принадлежал сам драматург и от которого он ждал спасения Италии. Для Гольдони было важно, чтобы его либеральные тирады произносил непременно купец. В этом был определенный политический смысл. И Гольдони выпрямляя исклоченную спину Панталоне, очищал его образ от пороков и из комической фигуры сделал его в конце концов глашатаем идей, дорогих всей итальянской буржуазии.

Реабилитировав Панталоне, сделав его из отрицательного персонажа положительным, Гольдони затем начал даже отказываться от его традиционного имени. Впервые это произошло в комедии «Кавалер и дама, или Чичисбеи» (1749), в которой Панталоне был заменен купцом Ансельмо.

Другим комическим образам комедии дель арте Гольдони такого значения не придавал, хотя, конечно, попадая в число действующих лиц его пьес, и они должны были подвергнуться литературной и сценической переработке. Например, Бригелла из ловкого хвата и мошенника превратился уже в ранних комедиях Гольдони в рачительного и честного хозяина гостиницы или солидного мажордома, во всех случаях — с хитрецей, но без злобы. Так Бригелла нашел себе место в новых условиях итальянской жизни XVIII века.

Арлекин унаследовал от Бригеллы многие из его первоначальных черт. У Гольдони он никогда не бывает вахлаком и увальнем. Наоборот, он всегда веселый, шустрый паренек, хотя и с лендой, с великолепным аппетитом, с неистощимым запасом остроумия, уловок и плутней, но в то же время с хорошей наивностью и тоже без злобы. Его социальное место — внизу общественной лестницы. Он — слуга городской, слуга деревенский,

но такой, что его можно представить только в обстановке того времени. Он врос в нее настолько плотно, что у него есть даже своя фамилия: Арлекин Кавиккио.

То же произошло с Коломбиной, главной женской комической фигурой в комедии дель арте. За исключением Панталоне, ни одна маска не появлялась в комедиях Гольдони так часто, как эта веселая Фантеска в пестром платье и белом переднике. Гольдони занимала мысль оживить эту отвлеченную фигуру, влить ей в жилы горячую кровь итальянской крестьянской девушки XVIII века. Смеральдина в «Слуге двух господ» еще близка к трафарету комедии масок; Арджентина в «Ловкой служанке» (1753) уже полна новых черточек; Мирандолина в «Трактирщице» (1753) — вполне живой образ, а Кораллина в «Преданной служанке» (1752) — не только живой, но и самый трогательный женский образ во всей итальянской драматургии XVIII века. Этот образ добродетельной женщины из народа, олицетворение бескорыстия и самоотвержения, создан Гольдони под влиянием мещанской драмы. Постепенно усиливая социальную определенность типа, Гольдони в то же время углублял и психологическую характеристику. А потом уже совсем отбрасывал имена, прославленные комедией масок, и создавал образы живых, реальных девушек из народа, преимущественно венецианок.

Весьма радикальной трансформации подверглись у Гольдони также наиболее отвлеченные и однообразные из персонажей комедии дель арте — любовники. Уже в первых своих комедиях Гольдони стремился индивидуализировать образы любовников, насыщая их бытовыми черточками и приближая этим к характерным ролям. Однако наиболее полно и показательно конкретизация образов любовников была осуществлена в комедии «Хитрая вдова», в которой Гольдони сделал важный шаг в сторону разрешения занимавшей его проблемы реалистической характеристики образов. Рисуя здесь ухаживания за молодой вдовушкой Розаурой четырех молодых людей разных национальностей (испанца, англичанина, француза и итальянца), Гольдони наделил каждого из них специфическими для его нации воззрениями и предрассудками. При этом он показал, как эти национальные черты характера обуславливают приемы обхождения каждого из молодых людей с любимой женщиной: все они любят, ухаживают, ревнуют по-разному.

Но эти национальные различия любовников оказываются также и классовыми различиями. Так, англичанина Гольдони рисует типичным капиталистом, испанца — феодалом старого закала, француза — светским вертопрахом-маркизом, а итальянца — буржуазным интеллигентом, хотя и носящим графский

титул. Преодоление абстрактной концепции образа любовника приводит, таким образом, к социальной конкретизации этого образа. Интересно, что Розаура останавливает в конце комедии свой выбор на итальянце, который-де один оказался способен к настоящей, бескорыстной любви.

Гольдони очень любил разрабатывать конфликты, подобные тому, который положен в основу «Хитрой вдовы», — изображение соперничества в любви к женщине представителей различных сословий и рангов. Наиболее знаменитое воплощение эта сюжетная схема получила в «Трактирщице», самой популярной комедии Гольдони, переведенной на все европейские языки, к тому же многократно (на русский язык пьеса была переведена в XIX и XX веках шесть раз).

Героиней комедии является молоденькая девушка Мирандолина, унаследовавшая после смерти отца «локанду» (гостиницу, точнее — меблированные комнаты с трактиром). Несмотря на свою молодость, Мирандолина великолепно справляется с обязанностями хозяйки. Она умеет привлечь в свою «локанду» постояльцев самого высокого ранга, которые считают своим долгом ухаживать за ней, делать ей подарки и т. д. Все постояльцы Мирандолины влюблены в свою молодую хозяйку — и разорившийся маркиз Форлипополи, чванный и трусливый, и недавно разбогатевший буржуа, купивший себе графский титул, — Альбафьорита, который сорит направо и налево деньгами, как настоящий нуворнш. Единственным человеком, остающимся равнодушным к чарам Мирандолины, является кавалер (то есть дворянин, награжденный орденом) ди Рипафратта, грубый и мрачный женоненавистник. Покорить этого увальня становится задачей Мирандолины, которая пускает для этого в ход все свои чары, всю присущую ей сметливость, нежность, кокетливость, лукавство. В конце концов Мирандолине удается «приручить этого медведя» и заставить его «бегать за собой, как собачонку». После того как она вдоволь насмеялась над бывшим женоненавистником, равно как и над двумя другими знатными постояльцами, Мирандолина отдает руку и сердце человеку своего класса, трактирному слуге Фабрицио, которому ее прочил в жены покойный отец. Троица аристократов — маркиз, граф и кавалер — остается, таким образом, с носом; Мирандолина утверждает своим выбором присущее ей «чувство демократического превосходства», которое правильно подметил в этом образе и в его интерпретации великой итальянской артисткой Элеонорой Дузе русский критик А. Р. Кугель. Он увидел в исполнении Дузе выход на сцену «его величества народа». В этих словах прекрасно передан социальный смысл знаменитой комедии, в которой нашли столь полное воплощение

демократические тенденции, присущие лучшим произведениям великого итальянского драматурга.

Грандиозный успех, выпавший на долю «Трактирщицы», которая прославила имя Гольдони во всех странах, объясняется безусловно большими художественными достоинствами этой прекрасной комедии, и в особенности ее центрального образа. Но, кроме того, он объясняется и тем, что «Трактирщица» написана на итальянском литературном языке, а не на венецианском диалекте, подобно таким превосходным пьесам Гольдони, как «Бабы сплетни», «Самодуры» и «Кьоджинские перепалки». «Трактирщица» менее специфична в отношении изображенного в ней быта и нравов, чем народные, диалектальные комедии Гольдони.

На русской сцене «Трактирщица» давно уже заняла одно из наиболее почетных мест в ряду произведений иностранной классики. Лучшими русскими исполнительницами роли Мирандолины были М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская, О. В. Гзовская, К. Н. Еланская, Е. М. Грановская, В. П. Марецкая, достойно соревновавшиеся с лучшими итальянскими исполнительницами этой роли — Элеонорой Дузе, Тиной ди Лоренцо и сестрами Грамматика: Эммой и Ирмой.

Среди произведений Гольдони имеется одна пьеса, написанная сначала в форме сценария, а затем переделанная самим Гольдони в «правильную», писанную комедию. Это — знаменитый «Слуга двух господ», до сих пор являющийся одной из популярнейших, чаще всего исполняемых комедий Гольдони. Как было сказано выше, комедия эта была написана для популярнейшего актера-комика Антонио Сакки, создателя маски Труффальдино. Исполняя «Слугу двух господ» по сценарию Гольдони, Сакки имел огромный успех. Это внушило Гольдони мысль написать комедию полностью, воспользовавшись для этого блистательной импровизацией Сакки. Вот как сам Гольдони рассказывает историю своей записи игры Сакки: «Желая записать буффонные роли моих комедий, я не мог сделать ничего лучше, чем изучать игру Сакки... Я видел потом игру в этой комедии других актеров, и не потому, конечно, что им не хватало таланта, а потому, что одних указаний сценария было недостаточно, мне казалось, что исполнение было гораздо хуже, чем в первый раз. Поэтому я решил написать ее всю: не для того, чтобы заставить исполнителей роли Труффальдино говорить буквально мои слова, когда они не имеют ничего лучшего, а чтобы выяснить мои намерения и по дорожке, достаточно прямой, привести к развязке».

Если сопоставить «Слугу двух господ» с комедиями Гольдони первого периода, то в глаза бросится прежде всего то, что

отступления от комедии дель арте в этой пьесе гораздо менее решительные, чем в пьесах второго периода. Гольдони придерживается в «Слуге двух господ» довольно близко сценарного канона. В пьесе тринадцать действующих лиц: две пары влюбленных, два старика, двое Дзанни, одна Фантеска и четыре второстепенных персонажа. Панталоне и Доктор трактованы ближе к старым маскам, чем к морализирующим типам позднейших комедий. Четверка влюбленных действует совсем как в сценариях XVII века; налицо даже романтический мотив (убийство возлюбленным брата своей невесты), позаимствованный из испанской комедии и столь чуждый драматургическим принципам самого Гольдони. Только Бригелла показан совершенно новым. Он не слуга-пройдоха, каким он был в комедии масок, а рачительный хозяин гостиницы, человек себе на уме, соблюдающий свои интересы и совсем не думающий о мошеннических проделках, которые составляли его особенность в старых сценариях.

Но главная роль в комедии принадлежит Труффальдино. Невверно было бы видеть в нем простого продолжателя второго Дзанни — Арлекина. Нет, Труффальдино объединил в себе характерные особенности обоих Дзанни. Играя роль слуги двух хозяев, он как бы сочетает двух слуг: он одновременно ловок и простоват, хитер и наивен. Вся интрига комедии находится в его руках, и он весьма искусно ведет ее. Его характер обрисован очень полно и колоритно, в отличие от других характеров, которые едва намечены. Последнее связывает пьесу Гольдони с традициями комедии дель арте. Развитие сюжета, все основные ситуации выдержаны довольно близко к приемам комедии масок. Гольдони словно взвешивает отдельные особенности комедии масок и пробует, что из них оставить в дальнейшем, когда он перейдет к свободному драматургическому творчеству.

Создаваемый им новый жанр комедии Гольдони называл комедией характеров. Однако понимание им этого термина имеет мало общего с пониманием его французами. В отличие от французов (и в первую очередь от Мольера), ставивших в центре комедии один характер, сводящийся к какой-либо одной страсти, пороку или странности, Гольдони любит давать в своих пьесах столкновение разнообразных характеров, предельно индивидуализированных. Частное и единичное интегрирует его больше общего, и в этом его принципиальное отличие от Мольера и всей французской классицистской драматургии.

Реализм Гольдони более эмпиричен и фактографичен, чем реализм Мольера. Гольдони охвачен жадной наблюдением каждодневной жизни и перенесения ее на сцену во всех ее деталях. Иногда в его пьесах встречаются натуралистические элементы,

в чем Гольдони постоянно упрекали его враги (Гоцци, Баретти). Однако в своих лучших комедиях Гольдони поднимался выше натуралистического копирования бытовых деталей и давал сочную, красочную картину итальянской жизни своего времени. В этих произведениях он создавал типические образы и вместе с тем стремился их индивидуализировать. При этом он всегда отмечал связь личных особенностей с общественным положением действующего лица.

Одной из существенных черт Гольдони как драматурга являлось то, что, в отличие от Шекспира и Мольера, он был изобретателем, творцом разрабатываемых им сюжетов. Он обладал беспримерно богатой фантазией и легкостью в работе. Самого мелкого жизненного факта, случайной уличной встречи было ему достаточно, чтобы создать сюжет первоклассной комедии. Так, комедия «Бабы сплетни» родилась от случайной встречи с уличным продавцом бобовых зернышек («абаджиджи»), которого в Венеции в шутку предлагали в женихи девушке, если хотели над ней посмеяться. Творческую легкость и непосредственность Гольдони отметил с похвалой Гёте, который, увидев его комедию «Кьоджинские перепалки» в 1786 году, поразился тому, что Гольдони «создал приятнейшее развлечение из ничего».

Жажда нового материала, стремление создавать совершенно новые сюжеты отражали громадные познавательные задачи, которые стояли перед итальянским театром в XVIII веке. Именно в этом отношении Гольдони особенно полно преодолевает принципы комедии дель арте, которая была жанром насквозь традиционным и не пыталась создавать новых сюжетов. Если в комедии дель арте считалось существенным не «что», а «как», — не тематика, а ее актерская подача, то Гольдони решительно переносит центр тяжести на тематику, сюжет, на новые мотивы и образы.

В своих многочисленных комедиях Гольдони вывел целую галерею образов, отражающих быт и нравы различных слоев современного ему итальянского общества. Нарисованная им картина итальянской жизни была в основном правдива и реалистична.

Гольдони, как правило, не скрывал своих симпатий и антипатий. Он стремился всемерно укреплять сознание своего класса и потому старался внушить буржуазии мысль о ее духовном превосходстве над опустившимся, нравственно прогнившим дворянством. Он, так же как Мольер в «Мещанине во дворянстве» и в «Жорже Дандене», предостерегал буржуазию против тенденции тянуться за дворянством и подражать ему в своем быту. Он осуждал верхи буржуазии за их склонность к пусто-



Сцена из комедии Гольдони «Къджинские перепалки»
Гравюра А. Баратти по рисунку П.-А. Новелли

му светскому времяпрепровождению, за расточительность, за пороки, которыми, по его мнению, заразила их аристократия.

Аристократию и дворянство, не только венецианское, но и итальянское вообще, Гольдони не любит. Он уличает его предстателей в невежестве, в легкомыслии, в распущенности, едва прикрытой внешней респектабельностью. Аристократ у Гольдони — паразит, сплетник, шулер, надутый франт, не умеющий оградить свою семью, свою жену от растлевающего влияния светского общества. Гольдони рисует самыми черными красками дворян, занимающих крупные административные посты, их взяточничество, жадность к деньгам, деспотизм в отношении к подчиненным и пресмыкание перед властями («Льстец», 1750). Он показывает глубокое нравственное разложение помещного дворянства, его развращающее влияние на крестьян и озлобление последних против помещиков («Помещик», 1752). Он ядовито высмеивает все уродливые стороны аристократического быта, вроде чичисбейства («Кавалер и дама», «Разумная жена» и др.), страсти к карточной игре («Игрок», 1750), растрачивания состояний на дорогостоящие дачи («Дачная жизнь», 1753; трилогия: «Дачная лихорадка», «Дачные приключения», «Возвращение с дачи», 1761). Он дает яркие картины оскудения дворянства, его превращения в попрошайку (маркиз в «Трактирщице»), в интриганов и доносчиков (дон Марцио в «Кофейной»), в охотников за приданым («Честный авантюрист») и т. д.

При показе господствующего дворянского класса Гольдони приходилось считаться со строгостями венецианской цензуры, решительно пресекавшей всякие попытки обличения местной аристократии. Поэтому Гольдони вынужден был переносить действие комедий, направленных против аристократии, в другие местности Италии (чаще всего, в Неаполь) и, кроме того, вносить примирительные нотки даже в наиболее обличительные комедии.

Если аристократия является в комедиях Гольдони почти сплошь отрицательной силой, то на долю буржуазии всегда выпадает полсжительная роль.

Буржуазия у Гольдони — в основе своей класс здоровый морально и интеллектуально. Верхи буржуазии ценны для него тем, что они заняты производительными профессиями, умеют не только тратить деньги, как дворяне, но и наживать их, и знают им счет. Низы, как мужчины, так и особенно женщины, честно и плодотворно работают каждый на своем маленьком хозяйственном участке или в своем семейном уголке, живут честно и строго следят, чтобы грязь дворянского быта не коснулась их. В Венеции Гольдони тщательно собирает наблюдения

над бытом именно этих групп и любит показывать различные слои буржуазии именно в венецианском одеянии. Детально и с разных сторон рисует он жизнь купцов, лавочников, ремесленников, подчеркивая их трудолюбие, деловитость, семейственность, их моральное и интеллектуальное здоровье. Всеми этими качествами буржуазия побивает дворянство, — побивает, разумеется, только в моральном, а не в политическом плане. Гольдони, как и вся итальянская буржуазия, не дошел еще до осознания необходимости открытой, революционной борьбы со старым порядком. В его комедиях ставится вопрос только о моральном превосходстве буржуазии над дворянством, превосходстве, которое должно обеспечить ей возможность мало-помалу переродить, перевоспитать дворянство, внедрив в его сознание принципы буржуазной морали, которую Гольдони абсолютизирует, считает нормой поведения всех вообще честных людей.

Однако, утверждая буржуазия, Гольдони далек от идеализации своего класса. Его недостатки он видит очень хорошо и смеется над ними, иной раз добродушно, а иной раз и зло. Едва ли можно сказать, что типы представителей буржуазии в трилогии о дачной жизни, в «Поэте-фанатике», в «Семье антиквара», в «Новой квартире», в «Тодеро-брюзге» и особенно в «Самодурах» очерчены очень снисходительно. Напротив, сатира в этих пьесах чрезвычайно остра. Для Гольдони это важно, потому что он хочет исправлять буржуазия, делать ее лучше, очищать ее от недостатков, вести вперед. Но его сатира на буржуазия — доброжелательная, совсем не такая, как сатира на дворянство.

Излюбленным объектом гольдониевской критики является обличение отсталых, консервативных слоев венецианского купечества, крепко стоящих на позициях патриархальной, домостроевской морали. Эта линия разворачивается главным образом в ряде комедий Гольдони, написанных на венецианском диалекте, — «Самодуры», «Синьор Тодеро-брюзга» и др. Гольдони необычайно ярко рисует здесь венецианских купцов старого закала, напоминающих персонажей Островского, которые, подобно последним, тиранят своих жен и детей, требуя от них беспрекословного повиновения всем их прихотям. Однако, в отличие от наших Кит Китычей, купцы-самодуры Гольдони не так опасны и страшны, они способны кое в чем пойти навстречу своим домочадцам, которым, как показано в комедии «Самодуры», удается добиться от них некоторых уступок.

С особенной симпатией Гольдони изображал в своих комедиях представителей буржуазной интеллигенции, выдвигающихся благодаря своему уму, способностям и упорству. Наиболее

ярким из этих образов является Гульельмо, герой комедии «Честный авантюрист» (1751). Гульельмо — итальянский вариант Фигаро. Подобно последнему, он перепробовал целый ряд профессий, которыми занимался без всякого специального образования или профессионального навыка. Он был учителем, врачом, секретарем, адвокатом, уголовным судьей, поэтом (занятия, которые перепробовал и сам Гольдони). Однако, в отличие от Фигаро, Гульельмо не удовлетворится скромным положением последнего, а метит значительно выше: он делается советником вице-короля обеих Сицилий и отбивает невесту у трех знатных претендентов. Главным же отличием Гульельмо от Фигаро является то, что последний откровенно ищет денег и успеха в жизни, тогда как Гульельмо хочет предстать «честным авантюристом», прикрывает свои далеко не возвышенные поступки и притязания возвышенными фразами. Финал комедии показывает, помимо воли автора, всю низкопробность пропагандируемой в ней «деловой» буржуазной морали, согласно которой перед лицом денежного интереса меркнут все человеческие чувства и моральные принципы: Гульельмо фактически откупается деньгами от своей невесты Элеоноры, которая уходит в монастырь, чтобы не мешать его женитьбе на богатой вдове Ливии.

Но Гольдони рисовал в своих комедиях не только буржуазный и аристократический, но и народный быт. В центре своих пьес из народного быта он, правда, никогда не ставил конфликт между имущими и немущими, а, напротив, наделял стремлением к накоплению даже представителей низов. Так, Мирандолина и ее слуга Фабрицио («Трактирищица»), обладающие плебейской сознательностью и презирающие аристократов и плутократов (образ выскочки-графа), в то же время показаны у Гольдони всячески стремящимися к обогащению. Гольдони находит в низовых слоях общества будущих буржуа, у которых положительные черты буржуазной морали предстают в наиболее чистом и привлекательном виде, не будучи еще извращены стяжательством. Деловитость, хозяйственность, преклонение перед деньгами, стремление разбогатеть присущи почти всем народным персонажам Гольдони.

Однако наряду с этим в своих народных комедиях, написанных на венецианском диалекте («Честная девушка», «Бабы сплетни», «Кухарки», «Перекресток», «Кьоджинские перепалки» и др.), Гольдони изображает и другие черты людей из народа. Он выводит целую галерею представителей низов — гондольеров, рыбаков, прачек, портных, кухарок, старьевщиц, уличных разносчиков и т. д., с необычайной теплотой и неподдельной живостью рисуя трудовые будни и праздничное веселье

венецианской массы, выхватывая из жизни народа многочисленные остроты, шутки, поверья, предрассудки, уличные ссоры и стычки. Оригинальность и самобытность, отличающие эти его произведения, обеспечили Гольдони почетное звание «народного драматурга» Венеции.

Пожалуй, лучшей из гольдониевских комедий этой группы являются «Кьоджинские перепалки». Комедия изображает быт трудящихся венецианской лагуны, настоящий народный быт. Здесь изображены рыбаки и рыбачки маленького городка Кьоджи, расположенного в тридцати километрах к югу от Венеции. Гольдони хорошо знал быт кьоджинских рыбаков, потому что в молодости служил в Кьодже в должности коадьютора (заместителя уголовного судьи) и, разбирая различные споры и дразги, сумел хорошо изучить рыбацьи нравы. То, что он изобразил в своей комедии, списано с натуры и претворено его чудесным гением в настоящий шедевр.

В пьесе исчезли все следы натурализма, который давал себя знать в некоторых более ранних комедиях Гольдони. Исчезли маски; их место заняли живые люди. Ситуации комедии абсолютно естественны. Сюжет разворачивается просто и убедительно. Действие комедии отличается большой динамичностью, которая держит в напряжении внимание зрителя в течение всего спектакля. Ритм комедии — почти музыкальный.

Открывается пьеса мирной картиной. По обе стороны улицы небольшого рыбацкого города на низких стульях сидят женщины и, шелкая коклюшками, плетут кружева. Им до смерти скучно. Мужчины их всегда в опасности: рыбаки уходят в море, которое доставляет им их тяжелый хлеб. И женщины всегда преисполнены тревогой о близких. Развлечений никаких, и даже несколько кусков дешевого лакомства, предложенного случайно оказавшимся на суше молодым рыбаком, вызывают взрыв ревнивых обид. Но первая волна перепалок, успокоенная вестью о возвращении мужчин, затихает сразу. Враждебные отряды женской армии порознь идут встречать вернувшуюся тартану и своими наговорами втягивают молодых мужчин в «боевую» атмосферу. Старики сначала стараются унять женщин и утихомирить влюбленных молодых ревнивцев, но постепенно и они распаляются; дело доходит до ножей и камней. В результате — суд, страхи и опасения в обоих лагерях. Еще несколько раз повторяется прибой и отбой боевых настроений, пока благоразумие нейтральных людей и миротворческая миссия судьи, правда, слегка заинтересованного, не приводят дело к благополучному концу.

Гольдони убедительно и весело, спрятав свою улыбку под личиной коадьютора, строит композицию своей пьесы. Его

герои и героини различны по характеру и бытовому облику. Нельзя выбросить из пьесы ни одного лица, даже скромного слугу коадьютора. Сюжет разворачивается как сюита бытовых картин и ситуаций, запечатленных с необычайно ярким реалистическим мастерством. Темп пьесы и ее динамика непрерывно возрастают вплоть до середины третьего действия, когда дело явно идет уже к мирному концу, но самый процесс умиротворения еще не раз нарушается новыми вспышками перепалок. Необыкновенное мастерство Гольдони-драматурга сказывается особенно ярко в разработке этого финального прояснения бурной атмосферы с врывающимися в него резкими, но короткими шквалами и мимолетными грозами.

«Кьоджинские перепалки» — произведение большого художника. Вместе с такими шедеврами зрелого искусства Гольдони, как «Перекресток», «Новая квартира», «Самодуры», «Кьоджинские перепалки» составляют чудесную картину нравов венецианского общества, его низших, трудовых слоев. Пьеса была поставлена в конце карнавала 1761 года и с тех пор не сходит со сцены. В 1786 году она привела в восторг путешествовавшего по Италии Гёте, который подробно рассказал о впечатлении от этого спектакля в своем «Итальянском путешествии», причем особенно подчеркнул энтузиазм, с которым принималась комедия венецианским народным зрителем: «Но я никогда не переживал еще такой радости, какую шумно проявлял народ при виде столь естественного изображения самого себя и своих близких. Смех и веселое ликование звучали с начала до конца». Свой восторженный отзыв о представлении «Кьоджинских перепалок» в 1786 году Гёте завершает словами: «Достичь этого возможно только путем непосредственного обращения к своему родному, жизнерадостному народу».

Хотя Гольдони считал основным в своей реформе создание комедии характеров, нетрудно увидеть даже по пьесам, только что перечисленным, что Гольдони постепенно раздвигал рамки своей реформы. С одной стороны, комедия характеров у него разворачивается в широкое изображение современного ему быта, в настоящую комедию нравов, тесно соприкасающуюся с жанром мещанской драмы, развивающимся в других европейских странах. В этом отношении Гольдони в Италии проводит ту же тенденцию, которую проводили в Англии Лилло и Мур, во Франции — Дидро и Седен, в Германии — Лессинг. С другой стороны, такое расширение рамок приводит Гольдони к созданию народной венецианской комедии — жанра, беспрецедентного в истории итальянского театра.

Разумеется, персонажи, фигурирующие в венецианских комедиях Гольдони, далеко не сплошь кровные венецианцы. Голь-

дони иногда смутно чувствовал это, и потому сам облакал их в другие, не венецианские одежды. Быт и социальная сущность у него бывали различны. Быт — подлинно венецианский; его Гольдони превосходно знал и чудесно изображал. Но венецианская буржуазия, полная сил и жизнедеятельности, как ее изображал Гольдони, в действительности была иной. Венеция находилась в упадке, и венецианская буржуазия, обедневшая и цеплявшаяся за старые приемы хозяйствования, отнюдь не была полна тем оптимизмом, который характерен для самого Гольдони.

Но за пределами Венеции, в промышленно развитых районах северной Италии уже была другая буржуазия, находившаяся на подъеме, богатеющая, полная веры в будущее и насыщенная оптимизмом, которого не хватало буржуазии венецианской. Она то и вдохновила Гольдони на создание его лучших образов. Она же побудила его выступать против отсталого патрицианского быта Венеции.

От пьесы к пьесе типичные особенности комедий Гольдони вырисовывались все более четко. Гольдони захотелось даже выступить перед публикой с неким манифестом своей реформы. Это была пьеса «Комический театр» (1750), в которой запечатлены стремления Гольдони перестроить на новых основаниях приемы актерской работы в труппе Медебака, для которой он в то время писал. Гольдони добивался того, чтобы его актеры отбросили условности комедии дель арте. Ему постоянно приходилось по-видимому, твердить актерам о том, как нужно играть в его пьесах. Отголоски этих указаний мы находим также в «Комическом театре». Это — параллель к наставлениям Гамлета актерам и к урокам Мольера в «Версальском экспромте». Директор труппы Орацио в пьесе Гольдони вразумляет своих актеров: «Говорите медленно, но не тяните чрезмерно, а в сильных местах поднимайте голос и ускоряйте обычный темп речи. Остерегайтесь особенно напевности и декламации, произносите естественно, как говорили бы вы в жизни, потому что комедия есть отражение жизни и, следовательно, все в ней должно быть правдоподобно. И жест тоже должен быть натуральным...». Простота и естественность, которые составляют две главные особенности реалистической комедии Гольдони, переносились им из области драматургии в область актерской игры. Отход от принципов комедии масок, ставших абстрактными, был таким образом полным. Когда Гольдони перешел в театр Сан-Лука и творчество его освободилось от опеки Медебака и от актерских капризов, он стал творить во всю силу своего таланта. Лучшие его произведения, написанные для театра Сан-Лука, в том числе все венецианские пьесы этого периода, принад-

лежат к наиболее полнокровным образцам гольдониевского реализма.

И, чем ярче был реализм в комедиях Гольдони, тем более мощно звучала выраженная в них прогрессивная тенденция. Эта тенденция гольдониевской реформы, направленная своим острием против отсталого патрицианского быта Венеции, не замедлила вызвать сначала глухое недовольство, а потом все более озлобленный протест со стороны господствующих общественных групп. Гольдони пришлось выдержать многолетнюю борьбу с рядом противников его реформы, прилагавших все силы к тому, чтобы дискредитировать любое его новое начинание. Эта борьба против Гольдони началась с первого же года его работы у Медебака и тянулась до самого его отъезда в Париж. Она может быть разбита на два этапа. На первом этапе главным противником Гольдони являлся аббат Кьяри, на втором этапе вождем враждебных ему сил стал Карло Гоцци. На обоих этапах за спиной противников Гольдони стояли определенные театры, конкурировавшие с теми театрами, в которых работал Гольдони.

КЬЯРИ

Аббат Пьетро Кьяри (1711—1785) был родом из Брешии и происходил из обедневшей дворянской семьи. Получив воспитание в иезуитской школе, он вступил в орден иезуитов и являлся типичным для XVIII века представителем так называемых «светских» аббатов. В 1736—1737 годах Кьяри был профессором риторики в Модене. Затем он оставил академическую работу ради занятий литературой и в 40-х годах много путешествовал по Италии, сочиняя романы и стихи. В 1748 году недоброжелатели Гольдони, обеспокоенные его успехами в труппе Медебака, выписали Кьяри в Венецию, решив противопоставить его Гольдони. Кьяри дебютировал осенью 1749 года комедией «Модный авантюрист», имевшей успех. С этого момента он стал работать в качестве драматурга для труппы Имера, игравшей в театре Сан-Самуэле и конкурировавшей с труппой Медебака, игравшей в театре Сант-Анджело.

Перед Кьяри была поставлена задача бороться с Гольдони его же собственным оружием. Кьяри последовал указанию Имера и стал сочинять комедии в прозе с масками, сильно напоминавшие комедии Гольдони. Не ограничиваясь этим, он решил отвечать на особенно популярные комедии Гольдони собственными пьесами сходного содержания. Так, «Хитрой вдове» Гольдони Кьяри противопоставил свою «Школу вдов» (1749), представлявшую памфлет на комедию Гольдони, в котором Кьяри

издевательски воспроизводил целые сцены из «Хитрой вдовы». Гольдони поднял брошенную ему перчатку и ответил Кьяри «Апологетическим прологом к Хитрой вдове», в котором апеллировал к правительственным органам, указывая им на неприличные выходы против иностранцев, имевшиеся в «Школе вдов». Результатом полемической брошюры Гольдони было запрещение обеих комедий Гольдони и Кьяри и учреждение предварительной цензуры театральных пьес.

Так началась борьба Гольдони и Кьяри. Она продолжалась в течение всего времени работы Гольдони у Медебака и не прекратилась после перехода Гольдони в театр Сан-Лука. Если во время работы Гольдони у Медебака Кьяри был заодно с Имером, то после перехода Гольдони в театр Сан-Лука Кьяри со своей обычной легкостью и беспринципностью перешел к Медебаку и начал нападать на Гольдони уже в интересах Медебака. При этом методы борьбы Кьяри с Гольдони оставались неизменными: он добросовестно передразнивал Гольдони, обращаясь к тем же или сходным сюжетам, и молниеносно перебрасывался к новым жанрам, разрабатываемым Гольдони. Стоило, например, Гольдони инсценировать роман Ричардсона «Памела», как Кьяри инсценировал роман Мариво «Марианна», написанный на сходный сюжет (1750). Стоило Гольдони обратиться к сочинению стихотворных комедий без масок, как Кьяри начинал писать такие же комедии. Когда Гольдони написал «Мольера», Кьяри ответил ему «Мольером, ревнивым мужем» (1751). Когда Гольдони обратился к экзотическим темам и написал «Персидскую невесту», Кьяри перешел тоже на экзотическую тематику и написал «Китайскую рабыню» (1753). Когда Гольдони сочинил «Английского философа», Кьяри сочинил «Венецианского философа» (1754).

В 1753—1754 годах полемика Гольдони и Кьяри достигла апогея. Вся Венеция распалась в это время на две партии — гольдонистов и кьяристов, которые бомбардировали друг друга пародиями, памфлетами и т. д. «Театром военных действий» являлись не только зрительные залы театров, но и кафе, игорные дома, площади, даже дворцы патрициев. В 1754 году победа начала склоняться на сторону Кьяри. Он выпустил свой литературно-театральный манифест «Комический поэт», являвшийся сколком с «Комического театра» Гольдони. В этой пьесе он изложил свои взгляды на театр и драматургию и с чувством глубокого удовлетворения озирает пройденный им путь, присваивая себе заслугу Гольдони — победу над комедией дель арте. Кьяри имел много поклонников, считавших его большим поэтом. Летом 1754 года он с триумфом посетил Модену, где его хорошо помнили и приветствовали как реформатора итальян-



Пьетро Кьяри

ской сцены. В следующем году он получил от моденского герцога титул придворного поэта. После возвращения в Венецию Кьяри уже не имел прежнего успеха. Но он не унывал и продолжал борьбу с Гольдони прежними методами: на «Теренция» Гольдони он ответил забавными греко-латинскими комедиями «Диогеном» и «Плавтом» (1755).

Но борьба Гольдони и Кьяри близилась к концу. В 1757 году против них обоих выступил новый страшный враг — Карло Гоцци. Общая опасность заставила Гольдони и Кьяри сначала прекратить нападки друг на друга, а затем в 1761 году заключить союз для совместной борьбы против Гоцци, который поставил в это время свою первую театральную сказку «Любовь к трем апельсинам», где были высмеяны одновременно Гольдони

и Кьяри. В следующем году Гольдони уехал в Париж, а Кьяри занял его место в театре Сан-Лука (1762). Однако Кьяри был совершенно безнадежно скомпрометирован нападками на него Гоцци. Вскоре он совершенно перестал интересовать публику Венеции, и ему пришлось уехать на родину, в Брешию. Здесь этот неисправимый графоман продолжал печатать книги на самые разнообразные темы.

Кьяри был типичным литератором-профессионалом, писавшим во всех стилях и жанрах. Он был образованнее Гольдони, хорошо знал античную литературу, подражал в своих пьесах драматургам греческим, римским, французским и английским и создал довольно логичную теорию драмы, которой, однако, сам на практике не следовал. В погоне за популярностью, желая быть наравне со своим просветительским веком, Кьяри пропагандировал «Общественный договор» Руссо, призывал вернуться к «естественному состоянию», требовал эмансипации женщин и т. д.

В целом Кьяри был человеком беспринципным. Его главным стимулом была откровенная погоня за успехом, которого он добивался любыми средствами. Он легко перебрасывался от жанра к жанру и был ярким эклектиком. Сильной стороной Кьяри было богатство фантазии, изобретательность в сюжетных ходах. Но при этом он был совершенно лишен терпения, добросовестности и хорошего вкуса. Сделав себе из драматургии источник дохода, он не имел ни времени, ни желания обдумывать написанное. Отсюда — необычайная небрежность и сумбурность его пьес. Характеры персонажей плохо разработаны; длинные, тягучие монологи чередуются с обрывочными фразами; запутанная интрига обычно получает чисто внешнюю развязку. Язык его пьес был грубым и плоским; мартеллианские стихи, которыми написано большинство его комедий, отличались монотонностью. Он уснащал свои пьесы эффектными, но натянутыми и неправдоподобными ситуациями. Не случайно во время посещения им Модены Кьяри чувствовали за то, что он «изгнал со сцены докучливую правду». И действительно, после того как Кьяри перестал копировать Гольдони, он отдался разработке экзотических и легендарных тем. В 1760 году он написал «Троянскую тетraloгию», в которой выступали Венера, Сивилла, Харон и Вулкан со своими циклопами. Таким образом, реально-бытовая тематика была у Кьяри простой данью моде; больше всего он любил сюжеты экзотические и фантастические.

Ни одно из произведений Кьяри не выдержало испытания временем. Все пьесы этого, с позволения сказать, «соперника» Гольдони сейчас прочно забыты.

КАРЛО ГОЦЦИ

Если борьба Гольдони и Кьяри была лишена принципиального характера, то борьба Гольдони и Гоцци имела, напротив, глубоко принципиальный характер и являлась своеобразным отражением политической борьбы между сторонниками и противниками буржуазного просветительства в Италии XVIII века. В творчестве Карло Гоцци культура венецианской аристократии нашла исключительно яркое художественное выражение, направленное своим острием против попыток буржуазии завладеть командными позициями в области театра.

Карло Гоцци (1720—1806) был венецианским патрицием, носившим титул графа¹. Он происходил из обедневшей аристократической семьи, беспорядочной и непрактичной, растратившей свое некогда крупное состояние. Вечные ссоры и дразги в семье рано побудили Гоцци искать себе самостоятельного положения. В возрасте двадцати лет Гоцци поступил на военную службу, соответствующую его патрицианскому званию, и отправился в Далмацию. Однако военная карьера пришлась Гоцци не по душе, и он вскоре, в 1744 году, возвратился в Венецию. Вернувшись домой, он застал в родном доме картину полного разорения. Он решил заняться спасением последних остатков родового имущества. В течение многих лет Гоцци вел судебные процессы, выкупал заложенные дома, ремонтировал их и наконец обеспечил себе и своим близким некоторый достаток. Этот небольшой достаток дал ему возможность заниматься поэзией и театром.

Интерес к литературе и искусству был, так сказать, наследственным в семье Карло Гоцци. Его брат Гаспаро Гоцци был видным писателем, журналистом и драматургом, женатым на поэтессе Луизе Бергалли, принадлежавшей к знаменитой Аркадской академии. Несмотря на горячую любовь к поэзии, Карло Гоцци не стал, однако, подобно своему брату, профессиональным литератором. Этому мешали его аристократические предрассудки и, в частности, презрение к «продажному» писательскому труду.

Литературные вкусы Гоцци были совершенно необычны для эпохи Просвещения. Он не любил современной литературы и был почитателем старинных итальянских классиков, народной песни и сказки, а также комедии дель арте, которую он считал «гордостью Италии».

¹ В купеческой Венеции графский титул могли носить только те патриции, которые имели поместья на «твердой земле», то есть в Венецианской области.



Карло Гоцци

Гравюра Дж. Дулани по рисунку А. Бертольди

Литературно-художественный консерватизм Гоцци имел определенную политическую подкладку. Убежденный аристократ, Гоцци скорбел об упадке и разорении своего класса, об утере им политической и культурной гегемонии в Италии и, в частности, в Венеции. Наступающая буржуазия представлялась Гоцци «толпой торгашей и маклеров». Гоцци ненавидел все идеологические течения, направленные против старого феодального мира. Особенно жгучую ненависть испытывал он к философии французских просветителей и, в частности, к Вольтеру, которого так почитал Гольдони. Ненависть к вольтеррианству порождала у Гоцци шовинистическое отрицание всего исходящего из Франции, до французских мод включительно. Из протеста против офранцуживания Гоцци в течение тридцати пяти лет не менял парика и пряжек на туфлях. Он избегал бывать в светском обществе и вел уединенную жизнь. Он признавал только общество актеров, которые, как ему казалось, были чужды новым

веяниям. Постоянно общаясь с актерами, он пытался поднять их нравственный уровень и безвозмездно писал для них свои произведения. Он всеми способами пытался поддержать комедию дель арте, с которой боролись Гольдони и Кьяри.

Своей кампанией против Гольдони и Кьяри Гоцци повел под прикрытием оригинального учреждения — Академии Гранеллесков, основанной в 1747 году венецианским патрицием Даниеле Фарсетти в качестве преемницы знаменитой флорентийской Академии дела Круска (основана в 1582 г.), имевшей целью блюсти чистоту итальянского литературного языка. Аналогичную задачу поставила себе также Академия Гранеллесков, сочетавшая охрану национальных традиций в литературе с отрицанием новых иностранных веяний в венецианской литературной и общественной жизни.

Внешняя форма работы академии имела шутовской характер (наподобие пушкинского Арзамаса). Гранеллески пародировали на своих заседаниях торжественный, напыщенный стиль, присущий итальянским поэтическим академиям XVII—XVIII веков. Смеха ради Гранеллески избрали своим председателем бездарного поэта, аббата Джузеппе Сакеллари, славившегося в Венеции своей глупостью. Бедного аббата сажали на чрезвычайно высокий стул, будто бы принадлежавший некогда знаменитому флорентийскому критику Пьетро Бембо; на голову аббату надевали венки из листьев капусты и салата, а на шею вешали тяжелую железную цепь. В знак его отличия от рядовых членов академии Сакеллари подавали летом горячий чай, а зимой мороженое. Сакеллари являлся жертвой всякого рода мистификаций. Его уверяли, например, что прусский король Фридрих II, султан турецкий и шах персидский пожелали быть членами академии, после чего он самым серьезным образом ставил на голосование их кандидатуры.

Весь ритуал Академии, самое наименование ее (от слова *granello*, означающего одновременно «зерно», «семя» и «чепуха») и прозвища, принимаемые членами Академии, имели двусмысленный характер; так, например, Карло Гоцци носил здесь прозвище *il Solitario*, что означает одновременно «отшельник» и «солитер». Такой же шутовской, пародийный характер имели печатные издания академии, выходившие под солидным названием «Труды Академии Гранеллесков», но представлявшие собой летучие листки, заполненные комическими аллегориями и колкими сатирами, направленными против дурных поэтов. Полемические приемы, которыми пользовался Гоцци в своей борьбе с Гольдони и Кьяри, были подсказаны его принадлежностью к академии Гранеллесков и выдержаны в тоне, господствовавшем в этой шутовской литературной организации.

Большинство членов Академии Гранеллесков были дилетантами, не оставившими значительного следа в литературе. Однако среди них имелись три выдающихся писателя — Карло и Гаспаро Гоцци и Джузеппе Баретти. Наличие в составе Академии Гранеллесков последних двух авторов, примыкавших к просветительскому лагерю, может показаться удивительным. Англомания Гаспаро Гоцци, подражателя Аддисона, и Баретти, почитателя Шекспира, прожившего несколько лет в Англии, явно расходилась с националистическими установками Гранеллесков. Гаспаро Гоцци попал в Академию через своего брата Карло, с которым он находился в большой дружбе. Это не мешало ему, однако, поддерживать также приятельские отношения с Гольдони, защищать его от нападков врагов и оказывать ему различные услуги после отъезда Гольдони во Францию. Баретти, напротив, связывала с Гранеллесками главным образом кампания, которую они вели против Гольдони. Несмотря на свои просветительские взгляды, Баретти был одним из самых яростных врагов просветителя Гольдони; он посвятил немало страниц в своем «Литературном биче» обличению «плебеизма» Гольдони, любовного изображения им быта всяких «каналей», вроде гондольеров.

Гранеллески выделяли Гольдони среди всех ненавистных им представителей новаторства, потому что видели в нем наиболее талантливого проводника просветительских идей в итальянском театре. Наряду с Гольдони они воевали также с Кьяри, потому что он, несмотря на меньшее дарование, в некоторых вопросах стоял на тех же позициях, что и Гольдони. Гранеллески систематически обстреливали Гольдони и Кьяри в упомянутых выше «Трудах Академии Гранеллесков». Заполнявшие эти «Труды» пародии и памфлеты были направлены против Гольдони и Кьяри, а также против венецианской публики, увлеченной их пьесами. Одним из основных сотрудников этих «Трудов», выходявших анонимно, был Карло Гоцци, вдохновитель всей кампании против Гольдони и Кьяри.

Не довольствуясь анонимными выпадами против ненавистных драматургов, Гоцци объявил им в 1757 году открытую войну, выпустив сатирический альманах в стихах, содержащий обзор событий истекшего года, под странным названием «Тартана¹ влияний на високосный 1756 год». Здесь он высмеивал Гольдони и Кьяри, подражая манере юмористических поэтов XV века Пульчи и Буркбелло, писавших так называемым бурлескным стилем. За «Тартаной влияний» последовали другие сатирические стихотворения Гоцци аналогичного содержания

¹ Тартана — одномачтовое рыбацкое судно, баркас.

ния, в том числе сатирико-юмористическая поэма в двенадцати песнях «Причудница Марфиза» (1761—1768). Во всех своих памфлетах Гоцци упрекал Гольдони и Кьяри в том, что они няются за сценическим успехом, слепо подчиняются вкусу толпы, вносят в свои пьесы сентиментальность и грубый натурализм, главное же — уничтожают национальную комедию масок, рабски подражая иностранным (главным образом, французским) образцам.

Нападая одинаково яростно на обоих «узурпаторов», Гоцци, как тонкий знаток искусства, делал между ними различие. Он отдавал честь таланту Гольдони, элементам подлинного комизма, правды и естественности в его пьесах, но тем ожесточеннее боролся с его влиянием на венецианскую публику. Кьяри же он считал не очень серьезным противником и вскоре прекратил нападки на него.

Зато Гольдони Гоцци атаковал на редкость упорно и настойчиво. Он упрекал его в «бедности интриги», в «тяжелой и грубой игре слов», в «шаржировке характеров» и, главное, в «буквальном воспроизведении природы вместо подражания ей», то есть в подмене реализма натурализмом. По мнению Гоцци, этот натурализм Гольдони заключался в том, что Гольдони переносит на сцену «никому не интересные» подробности, помеченные им при посещении жилищ простого народа, таверн, игорных домов, притонов и глухих переулков. Гоцци «никак не мог примирить в своем сознании, как может писатель настолько унизиться, чтобы описывать вонючие подонки общества, как у него хватает решимости поднимать такие пьесы на театральные подмостки и, особенно, как он может отдавать их в печать». В этих словах Гоцци ясно сквозит раздражение аристократа против буржуазного демократизма Гольдони, нашедшего выражение в содержании его комедий, в их плебейской тематике, в том, что он вывел на сцену венецианские низы.

Упрекая Гольдони в натурализме, Гоцци выдвигал реалистический тезис «подражания природе», но расшифровывал его весьма своеобразно. Он считал, что подражание природе должно выражаться в придании правдоподобности самым неправдоподобным сюжетам и ситуациям, то есть в умении правдоподобно изображать неправдоподобное. Гоцци боролся за права поэзии, фантазии и условности в театре, которых не признавал трезвый рационалист Гольдони.

Такие установки приводили Гоцци к защите уничтоженной Гольдони комедии дель арте. Они же приводили к реабилитации в театре сказочной тематики, которую он стремился восстановить в сочетании с импровизацией и буффонадой масок комедии дель арте.

Так, из полемики с бытовой комедией Гольдони родилась у Гоцци мысль противопоставить ей стилистически противоположный жанр театральной сказки — «фьябы» (*fiaba teatrale*). Жанр этот родился в обстановке напряженной борьбы Гольдони и Гоцци в сезоне 1760/61 года в качестве ответа последнего на вызов Гольдони написать хотя бы одну пьесу, которая имела бы такой же успех, как его комедии. По преданию, сообщенному Баретти, Гоцци взялся доказать, что «бабья сказка, которую венецианские кормилицы забавляют детей», соберет в театре не меньше публики, чем любая литературная комедия Гольдони. Ответом на это пари и явилась первая фьяба Гоцци «Любовь к трем апельсинам», представленная 25 января 1761 года в театре Сан-Самуэле силами труппы актеров комедии дель арте, возглавляемой знаменитым актером Антонио Сакки. Стремление Гоцци прийти на помощь этой труппе, делавшей плохие сборы вследствие успеха пьес Гольдони и Кьяри, сыграло не последнюю роль в создании этой фьябы. Тесно связанный постоянным общением с актерами этой труппы, Гоцци, подобно Гольдони, применялся к особенностям их дарований и «сочинял все роли в своих театральных причудах, имея в виду определенных лиц». Это относится в первую очередь к исполнителям ролей четырех масок, которым Гоцци предоставил полную свободу импровизации в рамках сочиненного им сценария.

«Любовь к трем апельсинам» дошла до нас в форме «Разбора по воспоминанию», который представляет, в сущности, подробный сценарий фьябы с авторскими комментариями, дающими сведения об исполнении пьесы и о впечатлениях публики. Однако Гоцци опубликовал в своем «Разборе по воспоминанию» также стихотворные реплики, написанные им для тех сцен, которые имели пародийный характер. Таковы были прежде всего сцены, в которых участвовали маг Челлио и Фея Моргана, изображавшие Гольдони и Кьяри. Они тщетно пытались излечить от ипохондрии принца Тарталью, изображавшего венецианского зрителя. Гоцци издевательски заставил Челлио изъясняться сухим адвокатским слогом (намек на бывшую профессию Гольдони), а Моргану — напыщенным, «пиндарическим» слогом, к которому действительно тяготел Кьяри.

Литературно-театральная пародия играла весьма существенную роль в «Любви к трем апельсинам» и в ее огромном успехе у зрителя. Исходя из этих моментов, Гаспаро Гоцци сделал попытку аллегорически истолковать всю первую пьесу своего брата, подставив под каждого ее персонажа и каждое положение определенные факты театральной жизни Венеции XVIII века. Это явное преувеличение, которое показывает, что Гаспаро Гоцци плохо понимал характер поэтического дарования своего бра-

та. На самом деле пародия и сатира не составляли основного содержания данного спектакля, обращенного к широкому народному зрителю, не искушенному в тонкостях литературно-театральной полемики. Этого зрителя Гоцци прежде всего стремился увлечь занимательной инсценировкой сказочного сюжета, оснащенного буффонадой масок и различными постановочными трюками, воспринятыми из арсенала оперного театра.

И чего только не было показано венецианскому зрителю в «Любви к трем апельсинам»! Спектакль был до краев насыщен действием, движением, зрелищем и театральными трюками. Волшебство, буффонада, шутки, пародии, сценические эффекты — все было здесь. На сцене говорили и действовали не только люди, но и животные и неодушевленные предметы: Пес, Ворота, Веревка. Из трех огромных апельсинов выходили прелестные девушки, просившие пить и умиравшие от жажды. Одна из них, спасенная принцем Тартальей, оказывалась принцессой Нинеттой. Арапка Смеральдина втыкала ей в голову заколдованную шпильку и превращала ее в голубку, а Труффальдино, добрый гений пьесы, вытаскивал из головы голубки волшебную шпильку, и та снова превращалась в девушку. Все кончалось свадьбой Тартальи и Нинетты, причем со сцены звучала присказка, какой обычно заканчивались детские сказки, о свадьбе, о тертом табаке в компоте, о бритых крысах и ободранных котках.

Венецианские зрители, никогда не видевшие таких вещей в драматическом театре, были сбиты с толку и восхищены выше всякой меры. Они сразу решили, что комедия дель арте вовсе не выдохлась и не отжила свой век и что она сможет жить и дальше, если ее маски будут разыгрывать сказочные сюжеты. Замысел Гоцци соединить сказку с комедией масок удался. Спектакль имел огромный успех, зрители требовали новых сказок, а маститый Сакки, блиставший в роли Труффальдино, осаждал Гоцци, прося его продолжить сочинение фьяб. Гоцци пошел ему навстречу и в течение пяти лет (1761—1765) сочинил десять фьяб, из коих большая часть была написана иначе, чем «Любовь к трем апельсинам».

Дело в том, что Гоцци несколько злоупотребил в «Любви к трем апельсинам» различными постановочными трюками и превращениями. Это дало основание сторонникам Гольдони отнести успех его фьябы целиком за счет этих внешних эффектов. Тогда Гоцци перестал доказывать, что публику можно заманить в театр любой чепухой, и стал говорить, что его успех вызван драматургическими и театральными достоинствами его пьесы. Именно теперь он объявил себя восстановителем уничтоженной Гольдони комедии дель арте. Впрочем, свою вторую фьябу «Ворон» (1761) он написал полностью, притом — в сти-

хах, что весьма сильно отдалило ее от комедии дель арте. Правда, в пьесе имеется несколько импровизированных сцен с масками, но они отступают на второй план перед сценами, написанными, стихотворными. В целом «Ворон» — типичная сказочная трагикомедия, дающая характерное сочетание трагического элемента с комическим и написанная в ее серьезных частях крайне патетическим слогом.

В центре пьесы стоит образ принца Дженнаро, человека с горячим, великодушным сердцем, жертвующего собой во имя спасения жизни своего горячо любимого брата, короля Миллона. Написав эту пьесу, прославляющую братскую любовь и дружбу, Гоцци показал, что способен создавать высокопоэтические драмы с сильным накалом страстей. В основном он изживает в «Вороне» пародийно-сатирическую манеру, присущую «Любви к трем апельсинам». Однако некоторые следы этой манеры в «Вороне» все же остались. Такова, например, нарочито искусственная, неправдоподобная развязка пьесы, в которой волшебник Норандо сразу превращается из злого гения пьесы в ее доброго гения. «Ворон» также кончается традиционной при сказкой, которую в данном случае произносит Норандо.

Пародия, почти отсутствующая в «Вороне», совершенно изживается в третьей фьябе «Король-олень» (1762), где уже незаметно никаких следов полемики с Гольдони и Кьяри. В этой фьябе Гоцци развивает дальше тот жанр сказочной трагикомедии, образцом которого явился «Ворон». Он рисует здесь трогательный образ Анджелы, дочери Панталоне, избранной королем Дерамо в жены за ее скромность, искренность и бескорыстную любовь к нему и остающейся верной своему супругу даже тогда, когда король из-за козней злодея Тартальи принимает облик нищего. Если в «Вороне» прославлялась братская любовь, то в «Короле-олене» воспевается такая же самоотверженная супружеская любовь. Однако, построив сюжет «Короля-олень» на волшебных превращениях, Гоцци снова навлек на себя упрек в злоупотреблении магическим элементом, который является-де слишком уж легким путем к успеху.

Такие толки заставили Гоцци в его четвертой фьябе, знаменитой «Турандот» (1762), совершенно отказаться от всякого сверхъестественного элемента и создать сказочную трагикомедию из восточной жизни с совершенно реальными, жизненными мотивировками. В центре пьесы оказался образ строптивой китайской принцессы Турандот, не желающей признать над собой власть мужчины и загадывающей всем своим поклонникам загадки, которые они должны разгадать под страхом смерти.

Гоцци не первый разработал этот сюжет для сцены. До него он был обработан Лесажем в его комической опере «Китай-

ская принцесса» (1729). Но по сравнению с Лесажем Гоцци значительно усилил драматизм действия, введя в него новый персонаж — пленную татарскую княжну Адельму, рабыню Турандот, тайно влюбленную в очередного соискателя руки принцессы, принца Калафа.

Сам образ Турандот значительно сложнее и богаче, чем образ принцессы у Лесажа, которая забавляется тем, что казнит своих неудачливых поклонников. Гоцци рисует яркий, сильный характер свободолюбивой девушки, протестующей против униженного положения женщин в ее стране; не будучи жестокой от природы, она становится мужененавистницей, защищаясь от тирании мужчин. Это — первый и единственный у Гоцци образ женщины, борющейся за свое освобождение от семейного рабства.

Помимо образа Турандот безусловный интерес представляют образы Калафа и Адельмы. Для Калафа характерно и огромной силы чувство, и подлинное благородство, и великодушные, не желающие унижения любимой девушки. Это — набросок подлинно героического характера. Сильным характером наделена и Адельма, охваченная горячим чувством к Калафу и готовая поставить на карту все, вплоть до своей жизни. Яркость характеров, сила страстей, острота конфликта делают «Турандот» лучшей драмой Гоцци.

В действие этой романтической драмы введены, однако, и четыре традиционные маски. Но они сохраняются у Гоцци только в целях пародийного контраста с серьезным действием и получают функцию отражать как бы в кривом зеркале главную интригу. Маски импровизируют здесь только в сценах, не имеющих значения для развития драматического действия, носящих характер интермедий; импровизация является в них только приправой к основному сюжету. Сам Гоцци констатирует, что маскам в его фьябах «отведена роль самая незначительная». Он переносит теперь центр тяжести своих фьяб с комического элемента на трагический и пишет: «Успех моих пьес обусловлен их строгой моралью и сильными страстями, которые нашли себе поддержку в прекрасном исполнении серьезных актеров».

Хотя в «Турандот» не было ни одного выпада против Гольдони и Кьяри, однако именно эта фьяба своими художественными достоинствами нанесла смертельный удар обоим противникам Гоцци. Они сочли себя окончательно побежденными и уехали — Гольдони в Париж, а Кьяри на родину, в Брешию. Гоцци оказался победителем. Труппа Сакки, ставившая его фьябы, перешла теперь из маленького театра Сан-Самуэле в более поместительный театр Сант-Анджело. Этот переход был

отмечен постановкой пятой сказки Гоцци — «Женщина-змея» (1762), которая оставляет позади себя все остальные своей блестящей зрелищностью и занимательным построением волнующей фабулы. Гоцци нагромождает здесь чары, заклинания и магические эффекты в таком количестве, что оказывается не в силах уместить эту растекающуюся фантастику в рамки пьесы и вынужден выпустить в третьем акте Труффальдино, который, подражая разносчикам газет, выкрикивает сообщение о последних событиях, происшедших в пьесе. (Этот прием напоминает другой прием, примененный в «Короле-олене», где Гоцци поручил произнесение комического пролога к пьесе популярному в Венеции площадному рассказчику Чиголотти).

Среди выведенных в «Женщине-змее» образов выделяется высокопоэтический образ феи Керестани, полюбившей человека и переживающей страшные испытания за нарушение законов своего волшебного царства. Гоцци ярко рисует здесь переживания верной и любящей жены, осужденной на тяжелые испытания за свою любовь к мужу и детям.

От «Женщины-змеи» сильно отличается шестая фьяба «Зобеида» (1763). Гоцци пытался здесь создать настоящую трагедию на сказочной основе, построив сюжет на борьбе между добрым и злым началом, из коих первое представлено религией, а второе — магией.

Очень мощно и ярко очерчен у Гоцци характер волшебника Синадаба, мужа Зобеиды, который живет с каждой своей женой всего тридцать девять дней, а на сороковой день превращает ее в телку. Синадаб — лицемер, скрывающий свое злодейское лицо под маской добродетели и благочестия. Однако магический элемент совершенно лишает Гоцци возможности дать правдоподобное развитие характеров персонажей и уводит пьесу от всякого реального, жизненного содержания.

Седьмой фьябой были «Счастливые нищие» (1764), написанные в манере «Турандот», которую сам Гоцци определил как «сказочный жанр, лишенный чудесного, волшебного элемента». Гоцци изображает здесь историю о том, как добрый самаркандский царь Узбек переодевается нищим и бродит четыре года по своей стране, чтобы узнать нужды своего народа и разоблачить бесчинства великого визиря Мудзафера, захватившего власть во время его отсутствия.

Однако этот бродячий анекдот, который рассказывался в разных странах о разных монархах (Фридрихе II, Иосифе II, Леопольде Тосканском, нашем Петре I), не увлек венецианского зрителя, приверженного к сказочному, фантастическому жанру и потому принявшего фьябу со столь простой, будничной фабулой весьма холодно.

Восьмая фьяба — «Синее чудовище» (1784) — должна была вознаградить Гоцци за провал «Счастливых нищих». Основная тема этой фьябы — трогательная история любви двух молодых людей, принца Таэра и принцессы Дардане, которых преследует «синее чудовище» Дзелу. Оно разлучает их и обрекает на различные тяжелые испытания их любовь и верность. Несмотря на нечеловеческие трудности, Таэр и Дардане преодолевают все грозящие им опасности; перед лицом смерти открываются все тайны колдовства, и влюбленные соединяются. Так волшебная фабула служит прославлению всепобеждающей силы любви и верности.

Однако чувствовалось, что сам Гоцци начинает сомневаться в ценности созданного им жанра. Его начинает раздражать успех фьяб у венецианского мещанства, видевшего в них только занимательное зрелище. Он стремится отойти от этой голый занимательности и в последних двух своих фьябах возвращается к пародийно-сатирическим установкам, которые в свое время вызвали к жизни самый жанр фьябы.

Весьма примечательна в этом смысле девятая фьяба «Зеленая птичка» (1765). По первоначальному замыслу Гоцци она должна была завершить цикл его театральных сказок и потому возвращалась к манере его первой фьябы — «Любовь к трем апельсинам», выдвигая на первое место сатирико-пародийные задания. Однако сатира Гоцци имеет в «Зеленой птичке» не литературно-театральный, а общественно-философский характер. Под покровом занимательной сказочной фабулы, в которой принимают участие персонажи почти всех его фьяб, Гоцци дает острый памфлет на материализм французских энциклопедистов, философия которых представляется ему философией «себялюбия», собственнического эгоизма. Ярким представителем этих зловерных идей, засоряющих мозги современной молодежи, является колбасник Труффальдино, воплощающий восстание разума против веры, новых буржуазных идей против старых феодальных традиций. Хотя Гоцци имел довольно туманное представление о сущности высмеиваемых им учений французских просветителей и приписывал им вульгарно-собственнические тенденции, все же он метко уловил слабую сторону учений некоторых просветителей, например Гельвеция с его теорией «разумного эгоизма», как реального стимула человеческих поступков. Критикуя идеи просветителей с феодальных позиций, Гоцци вместе с тем вскрывает в них буржуазную сущность, философию классового эгоизма и частного интереса.

Огромный успех «Зеленой птички» побудил Гоцци еще раз попробовать свои силы в области жанра фьябы. Он написал пьесу «Дзем, царь джиннов, или Верная раба» (1765). При-

мыкая по своим идеологическим установкам к «Зеленой птичке», эта последняя фьяба Гоцци не дает по сравнению с ней ничего нового, разве только акцентирует больше, чем все предыдущие пьесы, консервативные морально-политические взгляды Гоцци. Центральной идеей пьесы является мысль о необходимости безропотно выносить все испытания, какие провидению будет угодно возложить на человека. Образцом такой положительной, с точки зрения Гоцци, героини является Дугме, состоящая рабыней у своей сестры Дзелики и покорно несущая свой крест.

После «Дзенма, царя джиннов» Гоцци больше не писал фьяб. То обстоятельство, что жанр фьябы исчерпал себя сравнительно быстро, объясняется тем, что он потерял интерес новизны, как только выполнил до конца возложенную на него полемическую задачу. К тому же постановка фьяб, требовавшая больших затрат на декорации и костюмы, вскоре оказалась не под силу венецианским театрам, которые не обладали для этого достаточными материальными средствами.

Следует отметить, что, в отличие от комедий Гольдони, фьябы Гоцци совершенно не ставились за пределами Венеции. Успех фьяб был чисто местным, венецианским успехом, потому что он был порожден своеобразными условиями венецианской театральной жизни, тогда как успех комедий Гольдони был общепитальянским.

Прекратив сочинять фьябы, Гоцци не прекратил своей драматургической деятельности. Он только перешел к другому жанру — романической трагикомедии в прозе, написанной в манере испанских комедий плаща и шпаги. В эти пьесы он вводил, по своему обыкновению, четыре маски комедии дель арте, чем и объясняется, что актеры труппы Сакки охотно исполняли их до самого распада труппы в 1782 году. За это время Гоцци написал двадцать три пьесы, не считая переводов. Наиболее известными среди пьес Гоцци этой «второй манеры» являются «Женщина, истинно любящая», «Принцесса-философ», «Любовное зелье». Первую из названных пьес начал переводить А. Н. Островский, но остановился на середине второго акта.

Не остыл у Гоцци этого периода также искони присущий ему полемический задор. Выведа из строя Гольдони и Кьяри, Гоцци начинает борьбу против укрепляющейся в Италии второй половины XVIII века «слезной комедии» и мещанской драмы. Он резко критикует Елизавету Каминер, переведившую на итальянский язык драмы Вольтера, Сорена, Мерсье и Бомарше. Однако он проявляет известную непоследовательность, переведа сам мещанскую трагедию Франсуа Арно «Файель» (1772). Перевод этот был сделан им по просьбе актрисы Теодоры Риччи, вступившей в труппу Сакки в 1771 году.

Увлечение Риччи было одним из важнейших событий в жизни Гоцци 70-х годов. Любовь к этой ветреной и капризной женщине принесла Гоцци много горестей. В 1776 году связь их кончилась разрывом после того, как Гоцци узнал, что Риччи предпочла ему дипломата Гратароля. Гоцци написал комедию «Любовное зелье» (1777), в которой вывел в карикатурном виде своего удачливого соперника. Последний стал после этого спектакля предметом насмешек всего города. Он бежал в Стокгольм, где издал в свое оправдание «Защитительное повествование», направленное против Гоцци и венецианского правительства. Гоцци ответил на этот памфлет Гратароля изданием своих знаменитых «Бесполезных мемуаров» (1797), содержащих весьма яркое повествование о его жизни и творчестве, а также дающих красочную картину венецианской театральной жизни XVIII века.

Последние годы жизни Гоцци прошли в полном уединении. После того как распалась труппа Сакки, Гоцци совершенно отошел от театра. Он с величайшей горечью наблюдал гибель венецианской республики и по-прежнему проклинал «ложных философов, отравляющих человеческие умы». Он умер в возрасте восьмидесяти шести лет, весьма прочно забытый в Италии.

Хотя в долгой литературно-театральной деятельности Гоцци период сочинения фьяб составляет совсем короткий отрезок времени (1761—1765), однако в истории театра имеют существенное значение только его фьябы. При всех отмеченных различиях между отдельными пьесами, носящими это наименование, все они представляют единый театральный жанр, основным признаком которого является контрастное совмещение сказочной фантастики и экзотики с бытовой буффонадой. К комедии дель арте фьябы Гоцци имеют только то отношение, что носителями реально-бытового и буффонного элемента в них являются четыре маски комедии дель арте: Панталоне, Тарталья, Бригелла и Труффальдино. Однако маски Гоцци сильно отличаются от масок второй половины XVII века. Они утратили свою исконную непристойность, предпочитают больше говорить, чем действовать. Самодовлеющие лацци уступили место правильным комическим диалогам и монологам, связанным с драматическим сюжетом. Исчезли излюбленные комедией дель арте приемы нарушения сценической иллюзии (например, выступления масок среди публики). К тому же маски играют в фьябах Гоцци второстепенную роль; на первом плане в них стоят персонажи, являющиеся участниками основного сказочного действия.

Таким образом, распространенная точка зрения на Гоцци, как на реставратора комедии дель арте, безусловно неправильна.

Защищая комедию дель арте теоретически, Гоцци на практике отступал от ее канона не меньше, а даже больше, чем Гольдони. Такое расхождение между теорией и практикой Гоцци объясняется тем, что комедия дель арте являлась для него не самоцелью, а только средством борьбы с бытовой комедией Гольдони. Гоцци захотел противопоставить ей зрелище, интересное по содержанию и блестящее по форме. Перебить успех Гольдони можно было только чем-либо увлекательным, сенсационным, невиданным.

Так Гоцци пришел к мысли использовать сказочную тематику в сочетании с масками комедии дель арте. Не Гоцци был изобретателем этого синтеза сказочного и буффонного элементов. Такое сочетание имелось уже в самой комедии дель арте XVI—XVII веков. В сборниках сценариев Скала, Локателли, Феличе Сакки и других встречаются пьесы, напоминающие по своей структуре фьябы Гоцци. С самого своего возникновения этот жанр становится также носителем пародийно-сатирического элемента. Особый расцвет такие пьесы получили во Франции в репертуаре театра Итальянской Комедии и ярмарочных театров XVIII века. Наиболее яркое выражение их мы находим в комедиях-водевилях Лесажа, который был подлинным возродителем восточной сказки в театре XVIII века.

В некоторых пьесах Лесажа встречаются те же сюжеты, которые разрабатывал и Гоцци в своих фьябах. Так прототипом «Турандот» была, как сказано, «Китайская принцесса» Лесажа (1729), прототипом «Дзеима, царя джиннов» является его же «Волшебная статуя» (1717) и т. д. Однако, в отличие от Лесажа, Гоцци нагромождает фантастику и утрирует патетический элемент. Главное же — он изменяет идейную направленность пьес Лесажа. Бойкий, игривый, демократический юмор Лесажа заменяется у Гоцци громоздкой морализацией в консервативном духе.

Гоцци был художником необычайно противоречивым. В его мировоззрении, в теоретических и философских высказываниях было много консервативных пережитков. Но художественная практика Гоцци как драматурга-сказочника была значительно выше его теоретических и политических взглядов. Он звал современников назад, к прошлому, а на самом деле прокладывал дорогу романтизму. Недаром его горячо приветствовали романтики разных стран и различных мировоззрений: А.-В. Шлегель, Л. Тик, Э.-Т.-А. Гофман, мадам де Сталь, Ш. Нодье, П. де Мюссе, Ф. Шаль и другие.

Гоцци был драматургом исключительно ярким, самобытным, глубоко поэтичным. Объективное содержание лучших его театральных сказок было прогрессивным. Они посвящены про-

славлению самых высоких человеческих чувств — самоотверженной любви братской и супружеской, горячей дружбы, преданности, высокого самоотвержения, упорства и настойчивости в борьбе за трудные цели, в отстаивании неотъемлемых прав человека. Гоцци разоблачал собственнический эгоизм, своекорыстие, лицемерие, карьеризм. Он прославлял мужественных, смелых людей, идущих навстречу опасностям. Потому сказки Гоцци безусловно имеют большое воспитательное значение. Недаром А. Н. Островский рекомендовал своей корреспондентке, писательнице и переводчице А. Д. Мысовской, «переработать по-русски» сказки Гоцци (письмо от 21 мая 1885 г.). В другом письме к той же Мысовской (от 28 июля 1885 г.) Островский не побоялся поставить «знаменитого итальянца» Гоцци «наряду с Мольером и прочими великими поэтами».

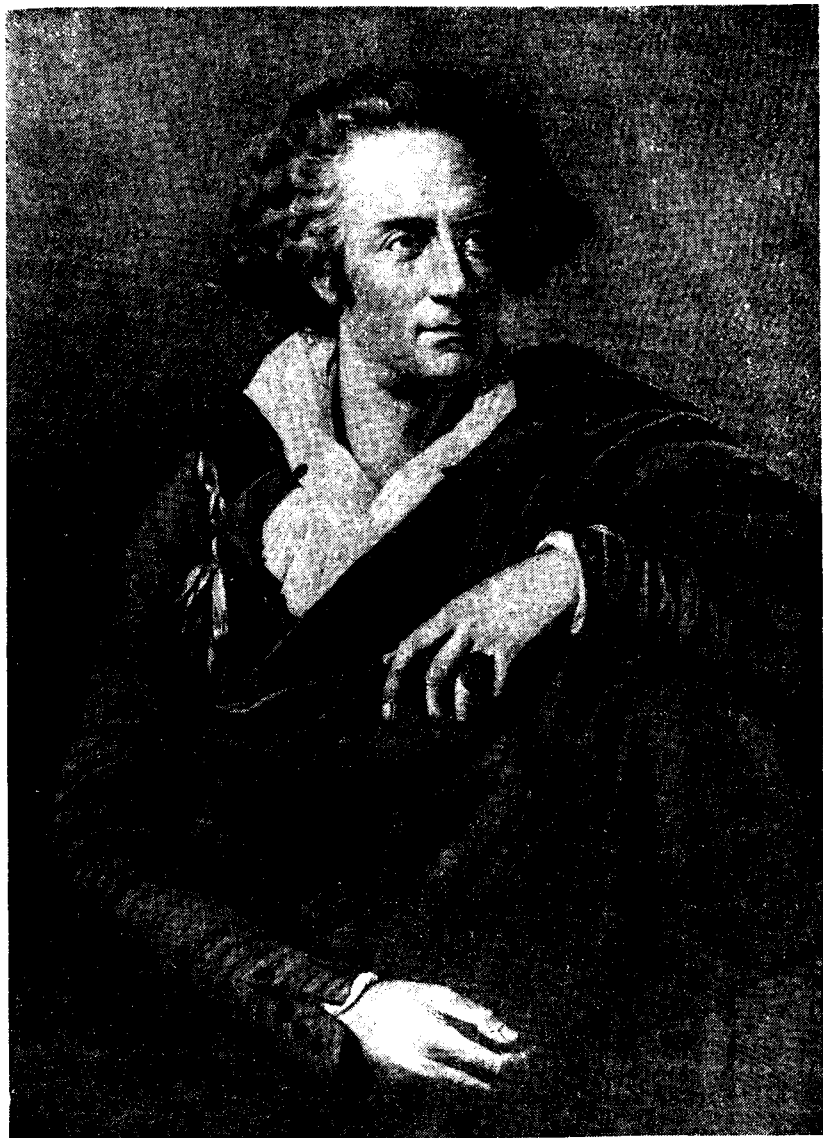
АЛЬФЬЕРИ

После реформы комического театра в Италии XVIII века встала на очередь проблема реформы трагического театра, оставшаяся неразрешенной в первой половине XVIII века, так как деятельность Метастазियो была связана с музыкальным театром.

Главной причиной отставания трагического театра от комического являлась общая отсталость итальянской буржуазии, в мировоззрении которой отсутствовал героический пафос борьбы за свободу, являющийся обязательной предпосылкой для возникновения гражданской политической трагедии. Между тем именно такой трагедии требовало крепнущее политическое сознание передовой части итальянского общества.

На дело обновления трагедии в Италии отрицательно влияло господство оперного театра, за которым в течение долгого времени была закреплена трагическая тематика. Не случайно именно Метастазियो получил от современников прозвание «итальянского Софокла».

Отрицательно влияло на судьбы трагического театра также полное отсутствие в Италии XVIII века трагических актеров. Недаром итальянские трагические поэты боялись доверять исполнение своих пьес профессиональным актерам, привыкшим к сценическим традициям комедии дель арте и не имевшим никаких навыков исполнения трагедий. Трагический поэт конца XVIII века Малио жаловался еще в 1790 году на отсутствие в Риме публичного театра, исполняющего трагедии, вследствие чего трагические поэты буквально не знают, куда нести сочиняемые ими трагедии.



Витторио Альфьери

Итальянцы объясняли слабость своего трагического театра также отсутствием надлежащей поддержки этому театру со стороны просвещенных меценатов. Однако никакая инициатива меценатов не могла кардинально помочь делу обновления трагического театра. Это видно хотя бы из следующего факта. В 1770 году пармский герцог Фердинанд организовал ежегодные конкурсы трагических поэтов. Авторы лучших трагедий должны были премироваться, причем установлено было по две премии в год. Результаты этого конкурса были довольно плачевны. Он вызвал только количественный рост драматургической продукции, качество же ее оставалось весьма низким. В 1775 году комитет, рассматривавший трагедии, поступившие на конкурс, вынужден был сложить с себя полномочия ввиду полного отсутствия пьес, которые можно было бы премировать. Однако, вследствие иронии судьбы, в том же году появилась первая трагедия Альфьери «Клеопатра», не попавшая в поле зрения организаторов конкурса.

На фоне чудовищного бесплодия итальянского трагического театра появление знаменитого трагического поэта Витторио Альфьери должно было произвести на современников впечатление настоящего чуда. Действительно, в отличие от Гольдони, имевшего многочисленных предшественников, Альфьери пришлось созидать итальянскую трагедию гражданского содержания почти на пустом месте.

Время появления Альфьери было predeterminedено той предреволюционной обстановкой, которая сложилась во всей Европе на грани 70-х и 80-х годов XVIII века. Из Франции неслись в Италию все более страстные призывы к свободе и равенству, все более яростные нападки на деспотизм, и радикальная часть итальянской буржуазии не могла оставаться к ним равнодушной. На театр падала ответственная задача — вести политическую агитацию и пропаганду. Но вести ее приемами комедий было невозможно. Обществу нужен был гражданский, политический пафос, создать который были бессильны комедия и мещанская драма. Только гремящий рупор трагедии мог доносить до сознания людей зрелую и насыщенную революционную мысль. Только трагедия могла поднять общественное настроение на ту высоту, где звучит подлинный глагол революционной страсти. Именно такую трагедию как трибуну революционных идей и создал в Италии Альфьери.

Витторио Альфьери (1749—1803) происходил из старинного пьемонтского аристократического рода, носившего графский титул. Он родился в городке Асти, рано потерял отца и получил весьма небрежное воспитание. Учился он в Турине, в местной академии, которую окончил в 1766 году. Следуя ари-

стократическим традициям, он поступил на военную службу. Но так как Альфьери страстно ненавидел всякого рода подчинение, то он вскоре оставил военную службу и отправился путешествовать. В течение шести лет он исколесил всю Европу. Вернувшись в Турин в 1772 году, он завязал литературные и театральные связи и решил попытать счастья на поприще драматургии. Три года спустя он поставил в Туринском театре Кариньяно «Клеопатру», первый плод своей трагедийной музыки, который он сам оценивал очень скромно. К его удивлению, пьеса имела успех.

Работая над созданием своей первой трагедии, Альфьери убедился, что ему не хватает исторических знаний, а также хорошего владения итальянским литературным языком. Он начал усиленно пополнять недочеты своего образования. Знакомство с трудами Вольтера и Монтескье, Макиавелли и Руссо помогло Альфьери оформить одушевлявшие его идеи политической свободы и независимости Италии. Ему пришлось серьезно заняться изучением итальянского языка, которого он почти не знал, потому что пьемонтская аристократия говорила почти исключительно по-французски. Чтобы бороться с галлицизмами, которыми пестрела его речь, Альфьери около десяти лет прожил в Тоскане, изучая великих итальянских классиков — Данте, Петрарку, Боккаччо. В итоге язык его трагедий был несколько искусственный, нарочито литературный, слегка архаичный.

С 1775 по 1790 год Альфьери сочинил все свои основные трагедии. Он отдавался драматургической работе с громадным энтузиазмом и настойчивостью. Однако и в эти годы он редко сидел на одном месте и много разъезжал по Италии. Стремясь быть абсолютно независимым, Альфьери передал все свое недвижимое имущество в Пьемонте сестре, которая обязалась выплачивать ему пожизненно определенную ренту. С этого времени он жил почти исключительно во Флоренции, в Риме и за границей.

В 1777 году Альфьери познакомился во Флоренции с Луизой Стольберг, графиней Альбани, женой последнего представителя изгнанной английской династии Стюартов — Карла Эдуарда. Длительная связь с нею заставила Альфьери покинуть Италию (1785) и последовать за графиней Альбани сначала в Эльзас, а потом в Париж. Здесь Альфьери познакомился с Гольдони и с рядом французских литераторов, бывавших в салоне графини Альбани, в том числе с идейно весьма близким ему трагическим поэтом Мари-Жозефом Шенье, будущим вождем французского революционного классицизма.

Застигнутый революцией в Париже, республиканец Альфьери сначала переживал победное ликование, вызванное пер-

выми успехами революции, и разделял пламенные восторги французов. Но такое настроение держалось у него недолго. Революция углублялась, выходила наружу социальные и политические противоречия, обострялась классовая борьба в городе и деревне. Альфьери растерялся. Он увидел, что многое в революции совсем не отвечает его политическим идеалам аристократа-республиканца. Альфьери смущало то, что во Франции все более активно действовал революционный народ. Этот народ вмешивался в дела, которые, по мнению Альфьери, были выше его понимания. И вот в свободолюбивом пьемонтском дворянине стали рождаться чувства, враждебные народу. Эти чувства усилились после того, как в 1792 году была установлена якобинская диктатура и начался террор. Альфьери панически бежал вместе с графиней Альбани из Парижа, превращенного революцией в кипящий котел.

Очувтившись снова во Флоренции, Альфьери стал приводить в порядок впечатления, вызванные революцией. До бегства из Парижа он опьянялся свободой, ополчался на тиранию, взывал к национальной независимости своей родины. Народ в этой схеме занимал очень видное место, но это был отвлеченный народ, представление о котором было почерпнуто Альфьери у Плутарха и у Монтескье, не тот, который с оружием в руках боролся против пережитков феодализма, не останавливаясь перед кровавыми насилиями, перед сожжением помещичьих усадеб и замков. Действия живого, голодного, ожесточенного социальным и политическим гневом народа, господство плебейской стихии — все это было глубоко противно аристократу Альфьери.

Но ведь сам он прославлял народ, сочинял гимны свободе, посылал во многих своих трагедиях проклятия тиранам. Трагедии Альфьери были напечатаны, их читали и восторгались в них именно гимнами свободе и филиппиками против монархии. А поэт, написавший их, сочинял теперь эпиграммы против народа, стихи против революции, публицистические статьи против Франции, где революция все более углублялась. Все эти стихи и прозу — плоды озлобления и классовой паники — Альфьери собрал воедино и выпустил в виде книги «Ненавистник Франции» («Il Misogallo», 1799). Это был ядовитый памфлет на Французскую революцию, проникнутый дикой ненавистью аристократа к парижской «черни». Пропитывающий эту книгу шовинистический душок по отношению к французам несколько сближает Альфьери с Гоцци. В эти же последние годы жизни Альфьери написал несколько комедий-памфлетов в стиле Аристофана и закончил составление своих мемуаров, отличающихся крайним субъективизмом повествования. Эти мемуары,

озаглавленные «Жизнь Витторио Альфьери из Асти, написанная им самим», увидели свет в 1802 году.

Итак, Альфьери был по своему характеру и образу мыслей типичным аристократом, страдавшим всеми предрассудками своего класса и с ненавистью взиравшим на восхождение буржуазии. Но в то же время Альфьери ненавидел деспотизм, прославлял политическую свободу и проводил во всех своих трагедиях тираноборческие идеи. Он принадлежал по своему происхождению к пьемонтскому дворянству, стремившемуся возглавить на севере Италии освободительное движение против австрийских властей. Аристократ-республиканец, он противопоставлял во всех своих пьесах свободных людей людям, рожденным рабами. Любимыми героями Альфьери были аристократы, борющиеся за народную свободу, против тирании, но рассчитывающие подарить народу эту свободу из своих рук. Свобода в понимании Альфьери была свободой для избранных. Таким образом, свободолюбивые, тираноборческие настроения Альфьери носили отчетливый аристократический характер.

В своих философских воззрениях Альфьери стоял на позициях догматического рационализма. Его идеалом являлась свободная человеческая личность, подчиняющая свою волю велениям разума и руководимая крайне развитым чувством долга. Такие установки, естественно, толкали Альфьери на путь классицизма. Но классицизм Альфьери был не монархическим, а республиканским, просветительским классицизмом. Несмотря на свои аристократические предрассудки, Альфьери воспринял многие гражданские идеалы французских просветителей. Из трагических поэтов Франции он был ближе всего к М.-Ж. Шенье.

Политические воззрения Альфьери были отмечены большой противоречивостью. С одной стороны, в трагедии «Брут Старший», посвященной Вашингтону, он приветствовал американскую революцию. С другой стороны, свою трагедию «Агис» он посвятил памяти английского короля Карла I, «павшего жертвой несправедливого парламента». Итак, Альфьери то выступал за народ против монархии, то защищал монархию против народа. Будучи сторонником некоей абстрактной демократии, он в то же время восхищался английской конституцией и склонялся к тому, чтобы видеть в конституционной монархии наилучший общественный строй. Весьма существенна в его политических воззрениях горячо исповедуемая им идея национального воссоединения Италии, как единственного средства спасения раздробленной страны. Эта идея побудила Альфьери посвятить свою последнюю по времени написания трагедию «Брут Младший» «итальянскому народу, свободному в будущем».

Свои эстетические взгляды Альфьери весьма четко выразил в трактате «О государе и литературе» (1778—1786). Основная мысль этого трактата сводится к утверждению вреда для литературы покровительства со стороны монархов. По мнению Альфьери, истинная литература может процветать только у вполне свободного народа. Главной задачей литературы, по мнению Альфьери, является пробуждение в людях чувства добродетели и внушение им любви к свободе. Но из всех видов литературы лучше всего достигает означенных целей поэзия, и особенно поэзия драматическая. Она научает человека познавать разумом свои права и способности, осознание которых освобождает человека от рабства и делает его свободным. В этом — высокое, священное, почти божественное воздействие, которое оказывает поэзия на людей.

Драматургическое наследие Альфьери составляет 21 трагедия, из которых он сам полностью признал и издал только 19. В это число не вошли его первая трагедия «Клеопатра» и «Альцеста». Только шесть трагедий написаны на оригинальные сюжеты. Остальные разрабатывают античные мифологические и исторические темы, многократно обработанные другими авторами. Альфьери любит говорить, что оригинальность драматурга проявляется не в сюжете, а в обработке этого сюжета.

Наиболее обширной группой среди трагедий Альфьери являются трагедии на античные темы. Они в свою очередь распадаются на трагедии мифологические и исторические, греческие и римские. К трагедиям из греческой мифологии относятся «Полиник», «Антигона», «Агамемнон», «Орест», «Альцеста», «Мирра» и «Меропа». Далее идут две трагедии из истории Греции: «Тимолеон» — история коринфского полководца, боровшегося против своего брата, узурпировавшего власть в городе, и «Агис», изображающая гибель спартанского царя, поднявшего борьбу против спартанских олигархов. К трагедиям из римской истории относятся «Клеопатра», «Виргиния», «Софонисба», «Октавия» (история несчастной первой жены Нерона) и два «Брута» — «Брут Старший» и «Брут Младший», или, как их называют в Италии, «Брут I» и «Брут II», как бы подчеркивая этим, что Бруты — это династия борцов за свободу, играющая ведущую роль как в эпоху зарождения римской республики («Брут Старший»), так и в эпоху ее гибели («Брут Младший»).

В числе других трагедий Альфьери есть одна на библейский сюжет — «Саул»; это любимейшая пьеса Альфьери, ставшая одной из популярнейших у итальянских актеров вследствие исключительного мастерства обрисовки ее центрального образа. Среди исторических трагедий весьма популярен также «Фи-

липп», предвосхитивший трагедию Шиллера «Дон-Карлос». К историческим трагедиям относятся также «Розамунда», драматизирующая эпизод из лангобардской старины; «Мария Стюарт», воспроизводящая некоторые моменты из жизни шотландской королевы; «Заговор Пацци» и «Дон Гарсиа», рисующие эпизоды из истории дома Медичи. Совсем необычным среди трагедий Альфьери стоит библейская пьеса «Авель» — произведение гибридного жанра, названного Альфьери «трамелогедией» (сочетание мелодрамы и трагедии), отражающее веяния сентиментализма.

Сам Альфьери предлагал классифицировать свои трагедии на пять групп по их тематике. Это: 1) трагедия любви: «Клеопатра», «Филипп», «Розамунда», «Софонисба», «Октавия»; 2) трагедии свободы: «Виргиния», «Заговор Пацци», «Тимолеон», «Агис», «Брут Старший», «Брут Младший»; 3) трагедии о королевском тщеславии, рисующие борьбу за трон: «Полиник», «Агамемнон», «Дон Гарсиа», «Мария Стюарт»; 4) трагедии семейных чувств, рисующие домашние конфликты: «Орест», «Антигона», «Меропа», «Альцеста»; 5) трагедии внутренней борьбы: «Мирра», «Саул». Классификация эта является, разумеется, совершенно условной.

В «трагедиях любви» любовь изображается всегда в конфликте с общественно-политическими мотивами, но все же остается движущей силой трагедии. Наиболее известна из трагедий этой группы трагедия «Филипп» (1776). Хотя в сюжетном отношении трагедия Альфьери гораздо беднее трагедии Шиллера, она гораздо ближе ее к исторической действительности, на что указывал уже В. Г. Белинский. В центре пьесы стоит изображение любви инфанта Карлоса к супруге своего отца Филиппа II Изабелле. Однако главный интерес трагедии заключается в обрисовке короля Филиппа. Это — лучший из созданных Альфьери образов коронованных тиранов. Он напоминает образ императора Тиверия в изображении римского историка Тацита. Альфьери мастерски обрисовал подозрительность и страх, окружающие королевский дворец, молчаливую злобу Филиппа, всю создаваемую им вокруг себя атмосферу подлости и обмана. Несмотря на скупую, лаконичную манеру письма Альфьери, в созданном им образе Филиппа есть много общего с манерой Шекспира и прежде всего — энергия и мощь, с которой Альфьери схватывает и передает человеческие характеры.

Во второй группе трагедий Альфьери все пьесы знамениты. Цикл «трагедий свободы» наиболее ярко отражает общественно-политическое сознание поэта. Одной из лучших трагедий этого цикла, рисующих восстание против деспотической власти,

является «Виргиния». Это настоящая политическая трагедия, от которой веет дыханием республиканского Рима, его гражданских доблестей. Сюжет ее заимствован из рассказа историка Тита Ливия об изгнании из Рима децемвиров. В трагедии изображена история плебейской девушки Виргинии, преследуемой влюбленным в нее децемвиром Аппием Клавдием и убиваемой собственным отцом Виргинием, который таким образом хочет ее спасти от угрожающего ей позора. Эта история из частной жизни одной римской семьи является как бы прологом к государственному перевороту, совершаемому в Риме возмущенным народом. Именно это обстоятельство и придает истории Виргинии острополитический характер. Альфьери написал эту пьесу с огромным мастерством. Его трагедия является лучшей из многочисленных драматических обработок данного сюжета в новое время.

Другими блестящими образцами «трагедий свободы» являются оба «Брута», при написании которых Альфьери вдохновлялся трагедиями Вольтера «Брут» и «Смерть Цезаря».

В «Бруте Старшем» Альфьери события разворачиваются в такой последовательности: царь Тарквиний, изгнанный римским народом, вступил в союз с врагами Рима, чтобы восстановить свою власть. Консул Брут, которому принадлежит власть в городе, созывает на Форум патрициев и плебеев, убеждая их перед лицом опасности забыть свои политические разногласия и объединиться на защиту родины. Его агитация имеет успех. Однако не дремлют и враги: агенты Тарквиния организуют в Риме заговор против республики, к которому примыкают сыновья Брута. Узнав об измене сыновей, Брут испытывает чисто корнелевский конфликт между отцовским чувством и гражданским долгом. Побеждает долг гражданина. Брут передает дело о заговоре на разрешение гражданам, и народ выносит смертный приговор всем, кроме его сыновей. Но Брут решительно протестует против этого и требует смерти для сыновей, изменивших родине. Совершается казнь, во время которой Брут просит завязать ему глаза, чтобы не видеть смерти сыновей. Теперь народ величает его «отцом Рима», но из его уст вырывается отчаянный крик: «Я несчастнейших из смертных!»

Аналогичная ситуация положена в основу «Брута Младшего». Республиканский Рим в агонии. Цезарь собирается возложить на себя императорскую корону. Против него устроен заговор во главе с Брутом, которого Альфьери, ради остроты конфликта, сделал сыном Цезаря. Организуя заговор, Брут не знал об этом. Когда же он услышал от Цезаря, что тот его отец и намерен сделать его своим наследником, Брут ответил, ему: «Будь гражданином, и ты найдешь во мне сына». Но Цезарь не отка-

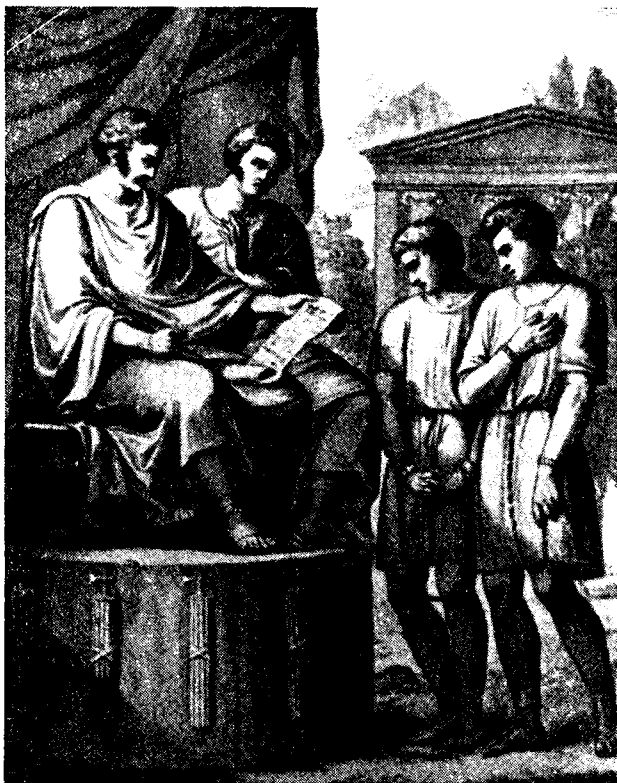


Иллюстрация к трагедии Альфьери «Брут I»

зывается от своих монархических устремлений, и Брут от него отрекается. Он принимает данное ему товарищами поручение убить Цезаря и, не колеблясь, вонзает кинжал в его грудь. Народ, разложившийся в атмосфере цезаризма, готов растерзать Брута, но тот огненной речью пробуждает в нем уснувший республиканский дух. После этого Брут решает, что, выполнив свой долг республиканца, он все же заслужил смерть как убийца своего отца. И он клянется, закончив дело освобождения родины, казнить себя собственной рукой на могиле Цезаря.

Таковы рисуемые Альфьери образы идеальных граждан, для которых выше всего на свете свобода и закон и которые по-корнелевски умеют принести личное чувство в жертву гражданскому долгу. Показом таких образов Альфьери стремился пере-

воспитать итальянское дворянство, погрязшее в тине мещанского бытия и озабоченное только своими маленькими личными делами. Он ставил перед театром несравненно более высокую задачу, чем все предшествовавшие ему итальянские драматурги. «Люди должны посещать театр,—говорил он,—чтобы научиться стать сильными, великодушными и свободными, чтобы проникнуться уважением к истинной добродетели, ненавистью к насилию, любовью к родине и сознанием своих прав». Естественно поэтому, что «трагедии свободы» Альфьери (в особенности «Виргиния» и оба «Брута») стали популярнейшими пьесами в годы итальянской революции и в годы национально-освободительного движения XIX века (т. н. Рисорджименто).

Альфьери был восторженным почитателем античной древности, которая казалась ему миром подлинно трагических страстей и образов. Поэтому именно на античные темы написаны все его лучшие трагедии. Правда, Альфьери не пренебрегал также и другим сюжетным материалом, который он заимствовал то из Библии («Саул»), то из истории Италии («Заговор Пацци», «Дон Гарсиа»), то из истории других стран («Филипп», «Мария Стюарт»). Но все же он считал такие темы менее трагическими, чем темы, взятые из античного мира. Из античных источников он особенно ценил Плутарха, который являлся его настольной книгой.

Все трагедии Альфьери по своему построению пронизаны характерным для него рационализмом. Они отличаются строгой логической структурой. Действие развивается в них все время вокруг единого идейного стержня. Число персонажей строго ограничено. Внешнее действие сведено до минимума, отброшены все боковые линии, детали, эпизоды, уводящие в сторону и затеняющие основной конфликт. Этот последний подчеркивается контрастным противопоставлением света и мрака, тирании и свободы. Выводимые Альфьери образы тиранов и тираноборцев крайне монолитны и однообразны, лишены психологической детализации. Это приближает Альфьери к французской классицистской трагедии. Он придерживается также ее формальной структуры: соблюдает правило трех единств, начинает действие в момент его апогея и кризиса, близкий к катастрофе. Но в то же время он пишет трагедию белым стихом, уничтожает наперсников и заставляет героев изливать свои мысли и переживания в длинных монологах, которые встречались очень редко во французской трагедии.

Альфьери работал над трагедией довольно оригинальным образом. В основном его творческий процесс распадался на три стадии. Сначала он набрасывал план трагедии, сцену за сценой. Затем он развивал его начерно в виде прозаического диалога.

И, наконец, он окончательно отделял его в стихотворной форме, безжалостно отбрасывая все лишнее, ненужное для развертывания основной темы. Альфьери больше всех других драматургов нового времени добивался от своих пьес максимальной краткости и лаконичности. Он по многу раз пересматривал свои пьесы с целью их сокращения. Так, трагедию «Филипп» он перерабатывал шесть раз в течение тринадцати лет (1776—1789).

Итогом такой работы явилась некоторая суховатость трагедий Альфьери. Язык его трагедий имеет более ораторский, чем поэтический характер, в его произведениях отсутствуют стилистические украшения. Альфьери был врагом мерной гармоничности, присущей французским трагедиям с их однообразным александрийским стихом, рассчитанным на напевную декламацию. Словесная фактура трагедий Альфьери отличалась шероховатостью. Он вносил в свои диалоги и монологи резкие перерывы и выкрики, лаконичные вопросы и ответы, подчеркивания отдельных слов и выражений, значительных в смысловом отношении. Он всеми способами стремился разбить плавную текучесть стихотворной речи, неуместную в трагедии, имеющей целью изображение борьбы человеческих страстей.

Несмотря на крайнюю лаконичность и отсутствие всяких внешних эффектов, трагедии Альфьери весьма сценичны. Хотя Альфьери творил вдалеке от сцены, требования ее он учитывал каким-то инстинктом. Его трагедии за малыми исключениями дают превосходный материал для актера. А такие роли, как Мирра и Виргиния, Орест и Саул, были всегда украшением репертуара лучших итальянских трагиков в течение всего XIX столетия. Однако трагедии Альфьери завоевывали сцену очень медленно. На первых порах его произведения, как и весь трагический репертуар предшествующих Альфьери драматургов, исполнялись только кружками великосветских любителей и холодно принимались публикой, воспитанной на нежной, изысканно мелодичной драматургии Метастазіо. Имеются сведения, что аристократические зрители, расколотые грубоватой жесткостью трагедий Альфьери, покидали представления после первого или второго акта. Настоящее понимание Альфьери и его почитание как первого трагического поэта Италии пришло только в годы итальянской революции, когда его пьесы легли в основу якобинского репертуара.

Но Альфьери мало радовало, что теперь с каждым годом множилось количество его пьес, поставленных итальянскими театрами. Сначала он хмурился и без всякого удовольствия следил за их успехом. Он был недоволен тем, что его пьесы поддерживают революционные настроения в Италии. Постепенно, однако, заговорило авторское самолюбие, и он стал проявлять интерес

к постановкам своих трагедий. Этот интерес особенно усилился в последние годы его жизни. Современник рассказывает, что Альфьери приходил на репетиции своих пьес во флорентийских театрах закутаный в свой легендарный, известный всей Италии красный плащ, высокий, стройный и красивый, несмотря на преклонный возраст. Он садился в каком-нибудь темном углу, следил за игрой артистов и, если ему что-нибудь не нравилось, посылал своего секретаря передать актеру свои замечания, а подчас, если что-нибудь казалось ему совсем плохо, — то и весьма резкую критику. Зато, если игра актера нравилась ему, он проникался к нему большими симпатиями. Особенно любил он талантливых актеров Моррокези и Бланеса. Смерть помешала Альфьери ближе подойти к практической работе итальянского театра.

ТЕАТРЫ И АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

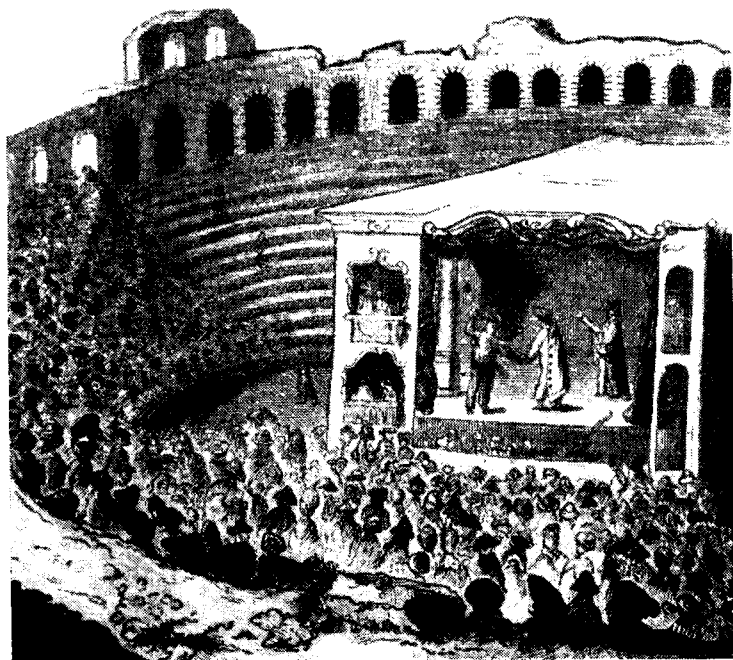
Несмотря на свою экономическую и политическую отсталость, Италия XVIII века отличалась большим богатством и разнообразием театральной жизни. Все путешественники, приезжавшие в Италию из передовых европейских стран, единодушно и с изумлением отмечали это обстоятельство. «Древний крик римского народа: «Хлеба и зрелищ!» раздается еще и сейчас по всей Италии», — пишет французский аббат Куайе, объездивший всю Италию в 1763—1764 годах. В том же духе высказывается известный любитель театра и музыки, президент де Бросс, путешествовавший по Италии в 1739—1740 годах: «Численность и обширные размеры театров в Италии свидетельствуют о склонности нации к этому роду развлечений».

И действительно, ни в одной стране Европы не было в XVIII веке столько театров, как в Италии; нигде спектакли не привлекали такого большого количества зрителей и из разных классов общества; нигде не было такого обилия и разнообразия театральных жанров, всевозможных зрелищ и увеселений. Италия обладала в то время лучшим в мире музыкальным театром, в котором различались две основные разновидности — серьезная опера и комическая опера, или опера-буфф. Она была единственной страной, в которой продолжала существовать, хотя и склоняясь уже к упадку, импровизированная комедия, комедия дель арте. Наряду с этим она создала в XVIII веке и театр литературной драмы, для которого писали такие драматурги, как Гольдони, Гоцци и Альфьери. В то же время в Италии процветали различные «малые» театрально-зрелищные жанры: кукольный театр, выступления площадных фигляров, акробатов, шарлатанов, всевозможные ярмарочные, площадные,

карнавальные зрелища. Между площадью и театром в Италии была постоянная связь и взаимодействие, обмен актерскими силами. Так, семья уличных акробатов и канатных плясунов, руководимая Гаспаро Раффи, дала Венеции двух замечательных актрис — Теодору Медебак и Маддалену Марлиани, для которых создавал свои лучшие комедии Гольдони. Многие выдающиеся итальянские актеры начинали свою деятельность на подмостках площадных шарлатанов, где их обязанностью являлось привлекать публику к тем чудодейственным лекарствам и снадобьям, которыми торговали эти шарлатаны. Так, под началом знаменитого площадного лекаря-шарлатана Витали состояли такие видные актеры, как Гаэтано Казали, работавший впоследствии с Гольдони и с Гоцци, и Франческо Рубини, которого Гольдони назвал «несравненным комиком».

Как ни парадоксально это звучит, но Италия XVIII века была обязана изобилием и разнообразием театральных зрелищ собственной отсталости. Так, например, одним из наиболее ярких проявлений итальянской отсталости и убожества являлось отсутствие в стране национально-государственного единства, политическая и экономическая раздробленность страны. А между тем эта раздробленность Италии, полное отсутствие в ней централизации приводили к тому, что в Италии театральная жизнь кипела не в одном городе-столице, как в Англии и во Франции, а во всех более или менее крупных городах. Венеция, Неаполь, Флоренция, Рим, Милан, Турин, Болонья, Генуя, даже Верона, Мантуя, Парма — каждый из этих городов имел свое театральное лицо и вносил свой, оригинальный вклад в ту или иную отрасль театрального искусства.

Другим проявлением экономической отсталости Италии являлась невозможность в большинстве городов иметь свои стационарные драматические театры. Как правило, в Италии стационарными были только оперные театры, драматические же театры отличались текучестью своего актерского состава. Большая часть трупп комических и драматических актеров недолго задерживалась в одном городе, а переезжала из города в город, чтобы встречаться с новыми зрителями. Особенно важно было такое постоянное обновление зрительного зала для актеров импровизированной комедии, потому что запас острот и шуток даже у наиболее изобретательных актеров сравнительно быстро истощался, после чего актеры начинали приедаться публике. Таким образом, актерские разъезды по разным городам Италии предпринимались, так сказать, «не от хорошей жизни». И все же эти разъезды являлись положительным фактором итальянского театра. Благодаря им актеры лучше узнавали страну, жизнь и нравы различных итальянских городов и областей,



Представление на Веронской Арене

Гравюра А. Баратти по рисунку П.-А. Новелли

а зрители разных областей и городов знакомились с различными труппами и актерами. Вследствие этого театр в раздробленной, децентрализованной Италии XVIII века являлся важным национально-объединительным фактором.

Если увлечение театром было велико во всех городах Италии, то был в Италии один город, в котором это увлечение достигло невероятных размеров. Этим городом была Венеция. Уже в XVI веке она слыла первым театральным центром Италии. И, хотя в XVIII веке некогда цветущая и могущественная купеческая республика, «царица Адриатики», находилась накануне своего падения, ее увлечение театром не только не ослабело в пору ее упадка, а, напротив, усилилось. Уже в XVII веке в Венеции было создано семнадцать театров, из которых одновременно работало от шести до девяти. В XVIII веке некоторые из этих театров были разрушены, другие были построены заново.

В результате получилось четырнадцать театров, из которых одновременно работали семь: четыре оперных и три драматических. Сюда не входят многочисленные в Венеции частные театры, играющие в домах аристократов и крупных негодантов, а также всякие мелкие представления и зрелища на открытом воздухе, которые не поддаются точному учету. И все это при наличии в Венеции во второй половине XVIII века ста сорока тысяч жителей. В то же время в Париже, имевшем шестьсот шестьдесят тысяч жителей, было всего три постоянных театра. Таким образом, Венеция побивала количеством театров даже мировой театральный город — Париж.

Венеция была, так сказать, больна театральной лихорадкой. Это был город театралов. Всякий венецианец пытался тем или другим образом связаться с театром. Всякая новая пьеса, дебют нового актера или актрисы были для Венеции событиями первостепенной важности. Соперничество двух театров или двух драматургов (например, Гольдони и Кьяри, Гольдони и Гоцци) выросло здесь до масштаба событий государственной важности. Театральные дела в Венеции оттесняли дела государственные и политические. Но в этом была не сила Венеции, а ее слабость. Блеск венецианской театральной жизни был чисто внешним; по существу же она носила на редкость склочный характер. Идейная борьба обычно подменялась в Венеции мелкими дрязгами, часто прикрывавшими самую вульгарную коммерческую конкуренцию, погоню за сборами, за кассовым успехом.

Венецианские театры в подавляющем большинстве назывались именами святых, в приходе которых они были расположены. В годы деятельности Гольдони, Гоцци и Кьяри в Венеции функционировало семь больших театров: Сан-Кассиано, Сан-Бенедетто, Сан-Моизе, Сан-Джованни Крризостомо, Сан-Самуэле, Сант-Анджело и Сан-Лука. Старейшим из этих театров был театр Сан-Кассиано; он был открыт в 1637 году и явился первым ярусным театром в Европе. Он прославился в XVII веке постановкой опер Монтеверди.

Самым красивым и наиболее оборудованным из венецианских театров считался до середины XVIII века театр Сан-Джованни Крризостомо (то есть театр святого Иоанна Златоуста), построенный в 1678 году. Этот театр сохранился (разумеется, в перестроенном виде) до сих пор и носит сейчас название театра Малибран. В 1755 году в Венеции был открыт театр Сан-Бенедетто, который стал самым нарядным в Венеции. Отныне именно в этом театре давались роскошные балы и празднества по случаю приема особо знатных гостей. Наиболее богатым из таких празднеств было организованное в 1782 году по случаю посещения Венеции «северными князьями», то

есть наследником российского престола, будущим императором Павлом I и его супругой Марией Федоровной. Как показывает сохранившаяся гравюра Баратти по рисунку Моретти, сцена театра была превращена в роскошный зал, украшенный большими зеркалами; там стоял стол, за которым сидело восемьдесят знатных венецианских дам. Зрительный же зал театра был освобожден от скамей и служил для танцев; просторная лестница соединяла сцену со зрительным залом. До открытия театра Сан-Бенедетто такие празднества происходили в театре Сан-Джованни Кризостомо. Так, в 1740 году в этом театре был дан торжественный спектакль по случаю посещения Венеции саксонским курфюрстом. Для этого спектакля Антонио Йолли соорудил роскошную, но крайне вычурную декорацию дворца с многочисленными колоннами и пилястрами в стиле рококо.

Все три названных до сих пор театра, равно как и старинный, существовавший с 1639 года, театр Сан-Моизе, предназначались для оперных спектаклей. Только спорадически в некоторых из них представлялись и комедии. Специально драматическими в интересующее нас время являлись театры Сан-Самуэле, существующий с 1655 года, Сант-Анджело, открытый в 1676 году, и Сан-Лука, называвшийся также Сан-Сальваторе, открытый в 1661 году и первоначально служивший для оперных спектаклей, чему способствовали его большие размеры: как правило, оперные театры были крупнее и просторнее драматических, а также обладали хорошо оборудованными в техническом отношении сценическими площадками. Все три драматических театра Венеции были связаны с Гольдони, работавшим в каждом из них в течение одного из трех периодов своей венецианской деятельности. Дольше всего Гольдони работал в театре Сан-Лука, который потому и был впоследствии переименован в театр Гольдони, а перед театром воздвигнут памятник великому драматургу.

Разделение венецианских театров на оперные и драматические соблюдалось недостаточно строго. Один и тот же театр мог являться то оперным, то драматическим (например, театр Сан-Джованни Кризостомо). Все венецианские театры были по своему происхождению оперными. Драма позже пришла в этот театр, чуждый ей по своему устройству, из-за чего она часто испытывала неудобства. Известно, что Гольдони жаловался на большие размеры театра Сан-Лука, так как «в нем многое терялось из простых и незаметных движений, тонкостей, шуток, подлинно комических черточек»¹. Гольдони ставит в

¹ Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра, Л., 1933, т. II, стр. 192.

прямую связь создание им нового жанра — трагикомедии в стихах из восточной жизни — с теми материально-техническими условиями (обширная сцена, снабженная техническими усовершенствованиями), с которыми он вынужден был считаться, работая в театре Сан-Лука.

Все венецианские театры принадлежали представителям знатнейших патрицианских родов — Трон, Джустиниан, Миккель, Веньер, Кондудмер, Вендрамин, Гримани. Некоторые патриции (например, Гримани) владели несколькими театрами. Владельцы театров, однако, почти никогда не руководили работой принадлежавших им театров; обычно они сдавали их в аренду антрепренерам, сохраняя за собой право общего надзора за работой театра, а также эксплуатации наиболее дорогих и почетных мест — лож, которые сдавались ими в аренду только людям своего круга. Антрепренеры же получали от зрителей плату за вход в театр, вносимую также и абонентами лож. Эта входная плата была невысока. Дешевле всего стоило посещение комедии, дороже всего — серьезной оперы. Взяв входной билет в театр, зритель получал право стоять в партере или в верхней галлерее. Желавшие сидеть уплачивали двойную стоимость входного билета. Передняя часть партера в венецианских театрах была уставлена деревянными скамьями. Места на них были не нумерованы и доставались зрителям, которые приходили в театр раньше или посылали слуг занять им места. Партер в венецианских театрах, хотя места в нем и были сидячими, посещался в основном демократическими зрителями.

Полную противоположность партеру являли ложи. Они входили в больших театрах пятью ярусами, причем захватывали также пространство над просцениумом. Каждая ложа вмещала от восьми до десяти человек, причем внутри оставалось еще место для карточного столика, вокруг которого и сидели зрители. Частично даже спиной к сцене. Аристократические зрители считали хорошим тоном подчеркивать свое безразличие к спектаклю. Во время представления они занимались светской болтовней, пили кофе, ели мороженое, играли в карты или в шахматы. От этих занятий они отвлекались только во время выступлений любимых оперных певцов-«виртуозов» и популярных балерин. К драматическим же спектаклям они относились крайне пренебрежительно. Совсем иначе вела себя публика партера, принимавшая живое участие в спектакле и чрезвычайно шумно реагировавшая на него. Естественно, что актеры и драматурги прислушивались к мнению демократического партера гораздо больше, чем к настроениям аристократов, сидевших в ложах.

Характерной особенностью венецианских театров являлась полутьма в зрительном зале, который освещался только двумя

плошками с маслом, прикрепленными к деревянным шестам, расположенным над оркестром. Кроме этих плошек, немного света давали восковые свечечки (их держали в руках зрители, следившие за спектаклем по либретто в оперных театрах), а также свечи в некоторых ложах. Такая скудость освещения была сознательна: она усиливала эффект ярко освещенной сцены, открывавшейся публике после поднятия занавеса. В этом случае руководители театров считались опять-таки с интересами зрителей партера, приходивших смотреть спектакль, а не с интересами посетителей лож, приходивших в театр, чтобы показать себя, свои наряды. Следует подчеркнуть, что в итальянских городах, имевших придворные театры, зрительный зал освещался полностью, если на спектакле присутствовали коронованные лица. Так бывало и в Венеции в дни парадных спектаклей, даваемых в честь знатных гостей.

Спектакли начинались в различных венецианских театрах в разное время, чтобы дать возможность любителям театра побывать в один день в нескольких театрах. Так, в главном оперном театре Сан-Бенедетто спектакли начинались в час дня, а драматических же театрах они всегда происходили в вечернее время.

Длительность театрального сезона в разных городах была различной. В Венеции театральный сезон начинался в первое воскресенье октября и тянулся до 15 декабря. Потом был десятидневный перерыв, после чего спектакли возобновлялись с 26 декабря и продолжались до великого поста. Во время поста театральные представления воспрещались. В летнее время венецианские труппы имели обыкновение разъезжать по так называемой «твердой земле», то есть по различным городам Венецианской области и Ломбардии. В Риме сезон начинался в ноябре, а в некоторых других городах — даже в декабре или в начале января. В летнее время труппы других городов тоже гастролировали в близлежащих местностях.

До сих пор мы говорили главным образом о венецианских театрах, потому что для них писали основные итальянские драматурги XVIII века. Особенности венецианской театральной жизни до известной степени повторяются и в других крупных итальянских городах. Однако в каждом крупном городе Италии имеются и свои особые условия театральной работы. Так, например, в Риме, являющемся тоже одним из наиболее оживленных в театральном отношении городов Италии, имелся ряд специфических ограничений, порожденных условиями жизни папской столицы. Одним из наиболее существенных ограничений такого рода является запрещение женщинам выступать на сцене. Это запрещение вызвало в оперном театре попытку заме-

нить певец певцами-кастратами, которые пели голосами женскими по диапазону и тембровой окраске (сопрано, меццо-сопрано, контральто), но более сильными, обширными и полновзвучными. С начала XVII века Рим выдвинулся на первое место в области вокального искусства именно благодаря обилию превосходных певцов-кастратов. Но если оперный театр сравнительно мало пострадал вследствие запрета актрисам появляться на сцене, то для драматического театра необходимость заменять женщин подростками вызвала значительное снижение качества актерского исполнения.

В Риме в интересующий нас период одновременно работали пять театров: Алиберти (серьезная опера), Арджентина (опера и балет), Капраника (драма), Валле (комическая опера), Тординона (обстановочные и феерические спектакли). Особенностью римских театров было чрезвычайно позднее время начала спектаклей — десять часов вечера, когда заканчивалась всякая работа. Потому в римских театрах, по наблюдению путешественников, заметно было гораздо больше простого народа, чем в театрах других городов.

В области театральной архитектуры Италия XVIII века не произвела особенно значительных реформ, потому что характерный для всей Европы тип ярусного театра был создан в Италии уже в XVII веке. Задачей XVIII века являлось только усовершенствование этой формы театрального здания. Эти усовершенствования бывали различны в разных городах и в различных сооружаемых в это время театрах. Потому многие из вновь воздвигнутых в XVIII веке театров весьма сильно отличаются от обычного, ходового типа ярусного театра.

Наиболее монументальным из всех сооруженных в Италии XVIII века театральных зданий является построенный в 1737 году в Неаполе театр Сан-Карло. Размерами и роскошью отделки он превзошел все театральные здания Италии и являлся до конца XIX века самым обширным театром в мире.

Сооружая этот театр, архитекторы Антонио Медрано и Анджело Карасале стремились построить роскошный, помпезный и грандиозный по своим размерам театр, который гармонировал бы с блеском и пышностью королевского двора Бурбонов. Медрано и Карасале работали по прямому заданию неаполитанского короля Карла III, который был большим любителем театра и стремился построить в своей столице такое театральное здание, которое оставило бы позади себя все лучшие итальянские театры.

Театр Сан-Карло имеет сплошной, не разделенный на части, уставленный скамьями партер, рассчитанный на шестьсот зрителей. Ложи в театре восходят шестью ярусами, отвесно распо-

женными один над другим. Они — закрытые, то есть отделенные одна от другой глухими перегородками. Всех лож в театре сто восемьдесят пять. Против сцены находилась громадная королевская ложа, прорезывающая второй и третий ярусы театра. Ложа эта роскошно отделана и соединена крытой галлерей с королевским дворцом. Зрительный зал театра Сан-Карло разукрашен лепкой, зеркалами и золочеными канделябрами. По воскресеньям театр освещался девятыстами толстых свечей, которые, отражаясь в зеркалах, придавали зрительному залу необычайный блеск. Зато в дни рядовых спектаклей зрительный зал тонул в полумраке. Сцена театра Сан-Карло лишена просцениума. Она поражает своим огромным размером. По словам президента де Бросса, на ней может уместиться весь театр парижской Большой оперы. Впрочем, может быть, размеры театра Сан-Карло и преувеличены, так как они устанавливались «на глазок».

Архитектурные особенности театра Сан-Карло повторяются в других итальянских театрах XVIII века — тех, которые не подпали под влияние французского театрального зодчества. Наиболее существенными особенностями итальянского типа ярусного театра являются: 1) отвесное расположение ярусов; 2) закрытые ложи; 3) сплошной, не разделенный на части партер, уставленный скамьями для сидения зрителей; 4) отсутствие архитектурнойстройки просцениума; 5) овальная форма зрительного зала. В противоположность итальянскому типу театрального здания, французский тип характеризуется следующими особенностями: 1) ступенчатое расположение ярусов; 2) открытые ложи, имеющие форму балкончиков; 3) разделенный на части партер, в основном предназначенный для стояния зрителей; 4) архитектурно разработанный просцениум; 5) прямоугольная форма зрительного зала. Впрочем, на севере Италии, в Ломбардии и Пьемонте, появляются театральные здания смешанного типа с рядом архитектурных особенностей, присущих французскому типу театрального здания. Таковы были оперные театры в Милане и Турине.

Миланский оперный театр, построенный в 1717 году, имел прямоугольную форму, ложи в нем были открытые, а зеркало сцены было окаймлено двумя парами колонн. Новинкой миланского театра были аванложи, служившие для приема гостей. Театр этот просуществовал недолго: в 1776 году он сгорел, после чего Пьермарини построил в 1778 году знаменитый театр Ла Скала, получивший мировую известность и доныне считающийся одним из лучших оперных театров в Европе. В здании театра Ла Скала итальянское театральное зодчество получило свое ярчайшее выражение. Пьермарини сочетал художествен-

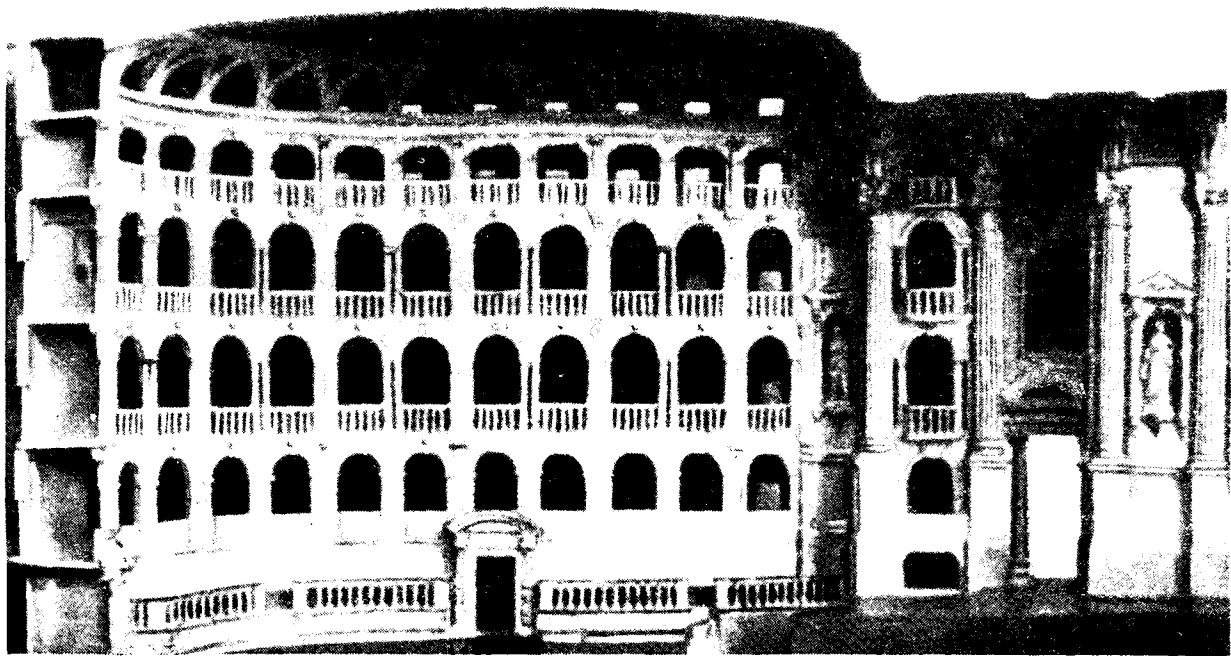


Миланский театр Ла Скала (архитектор Пьермарини).
Внутренний вид

ную отделку зрительного зала с удобным расположением мест, удовлетворяющим всем требованиям оптики и акустики.

Вслед за новым оперным театром в Милане был построен также новый оперный театр в Венеции — театр Ла Фениче, открытый в 1792 году. Характерной особенностью этого и других вновь создаваемых в Италии XVIII века театральных зданий является принцип учета удобства зрителей, а не погоня за внешней пышностью и эффектностью, которые больше всего занимали строителей придворных театров. Одним из таких архитектурных новшеств, предпринимавшихся в интересах зрителей, является изобретенная архитектором Сегецци новая система расположения лож, при которой каждая ложа помещается на двадцать сантиметров выше предыдущей, в то же время несколько выступая вперед. Система Сегецци была применена при постройке театров в Болонье, Вероне, Мантуе и ряде других городов.

В театральном зодчестве XVIII века была попытка построить здание театра не из дерева, а из кирпича. Это было вызвано стремлением обезопасить себя от частых пожаров, жертвами которых становились многие театры. Первым театром, построенным из кирпича, был театр Пергола во Флоренции (1755). Он



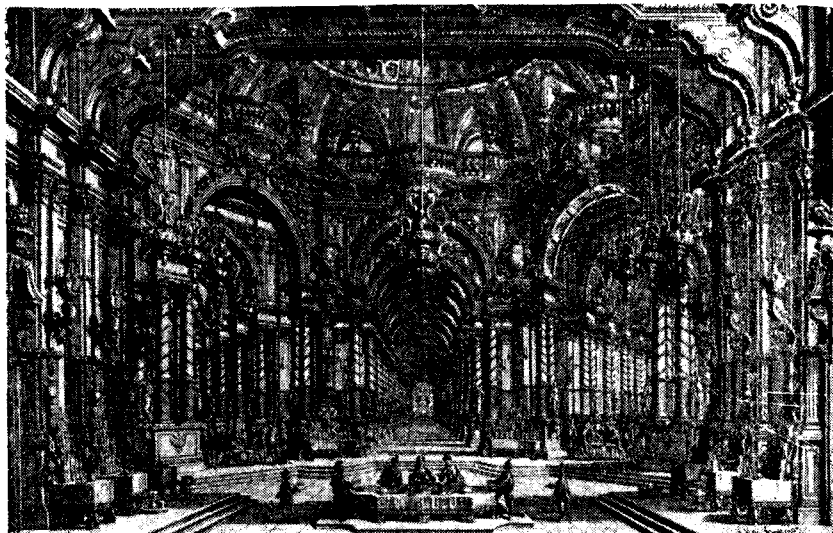
Коммунальный театр в Болонье (архитектор Антонио Галли Биьена).
Зрительный зал в разрезе

имел форму усеченного яйца и четыре яруса лож. Однако театр этот отличался плохой акустикой, и это обстоятельство заставило вскоре отказаться от пользования кирпичом как строительным материалом.

Впрочем, еще раз прибегли к кирпичу при постройке Коммунального (то есть городского) театра в Болонье (1763). Строителем этого театра был Антонио Галли Бибьена, один из младших представителей знаменитой семьи театральных зодчих и декораторов. Коммунальный театр был одним из самых изящных театральных зданий в Италии XVIII века. Он имел форму колокола, которая была изобретена представителями семьи Бибьена и часто ими применялась. В Коммунальном театре было пять ярусов лож; при этом в двух нижних ярусах ложи были расположены внутри маленьких арок и окаймлены спереди балюстрадами, в двух следующих ярусах отверстия для лож были уже прямоугольными, а в пятом ярусе — полукруглыми, врезающимися в потолок. Зеркало сцены было окаймлено с двух сторон коринфскими колоннами, между которыми были расположены четыре ложи просцениума. Главный вход в Коммунальный театр представлял собой большой портал, прорезывающий первый ярус против сцены. Над ним во втором ярусе была расположена под балдахином ложа для муниципальных властей. Все здание этого театра было построено массивно — из камня и кирпича.

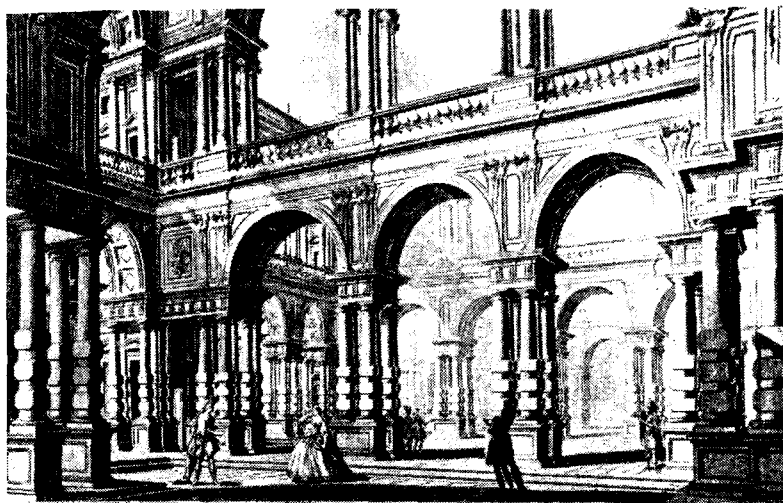
Все прочие представители семьи Бибьены тоже проявили себя в области театрального зодчества. Так, отец Антонио, Фердинандо Бибьена, построил Королевский театр в Мантуе (1731); дядя Антонио, Франческо Бибьена, построил Филармонический театр в Вероне (1717) и театр Алиберти в Риме; старший брат Антонио, Алессандро Бибьена, построил превосходное здание оперного театра в немецком городе Мангейме (1742), погибшее во время бомбардировки Мангейма в 1795 году, а второй брат Антонио, Джузеппе Бибьена, наиболее талантливый представитель этой знаменитой семьи, построил оперный театр в Байрете (1748), шедевр театрального зодчества позднего барокко.

С именем Галли Бибьены связана также произведенная в Италии на грани XVII и XVIII веков реформа перспективных декораций. В основу этой реформы положено изжитие принципа симметричного, уравновешенного построения перспективных декораций, унаследованного от эпохи Возрождения. Эта симметрия находилась в явном противоречии с асимметричностью и динамичностью общего замысла обставочного оперного спектакля, уснащаемого всевозможными зрелищными эффектами и трюками, частыми переменами декораций и т. д.



Театральная декорация Джузеппе Бибьены

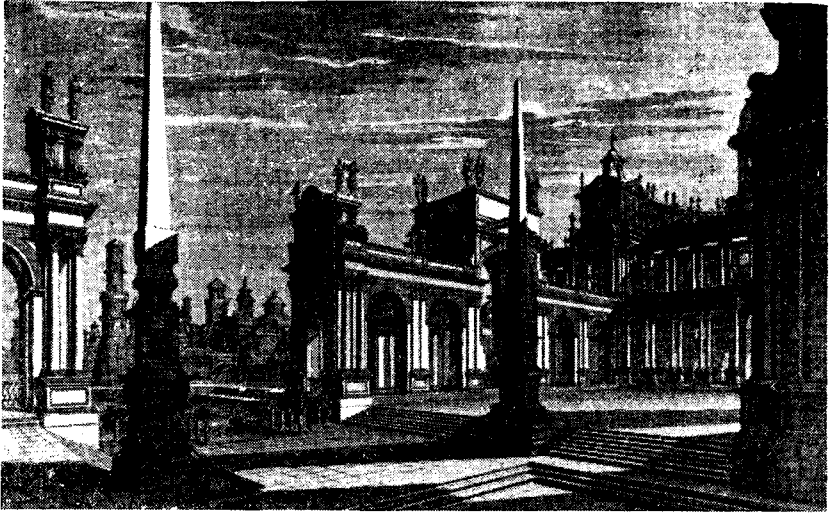
Инициатором реформы был старший представитель этого славного рода — Фердинандо Бибьена (1657—1743), уроженец Болоньи, начавший свою деятельность в Парме, в театре Фарнезе, в последней четверти XVII века. Здесь он и сделал первую попытку реформы декораций. Он привел дотоле симметричную декорацию «в движение». В результате вместо прежней центральной перспективы, уходящей в точку, которая находилась в середине задника, появилась боковая, или угловая, перспектива, придавшая сценической картине асимметричный и потому более живописный характер. До Бибьены изображаемые на кулисах симметричные ряды зданий, портиков, колонн, деревьев и т. д. делались так, что главная плоскость изображаемого предмета была параллельна фасаду сцены и устремлена в постоянную точку в середине задника. Бибьена же переместил эту точку из середины задника в бок. Перспективные линии декорации устремились теперь к одной из боковых сторон сцены. Такое боковое изображение предметов и сделало сценическую картину более свободной, плавной и живописной. Перспективная живопись торжествует теперь свою полную победу, потому что декоратор чисто живописным способом изображает самые сложные архитектурные ансамбли.



Театральная декорация Джузеппе Бибьены

Изобретение боковой перспективы расширило возможности создания иллюзорной глубины сцены. За этим последовало новое изобретение, создавшее иллюзорную высоту сцены. До Бибьены здания на сцене изображались в полном своем объеме, включая крышу. Естественно, что приходилось уменьшать изображаемые здания соответственно масштабам сцены. Бибьена же придумал изображать только нижнюю часть зданий, верхняя часть которых как бы терялась в колосниках, вынуждая зрителя представить ее в своем воображении. Громадные пропорции, которые Бибьена придавал изображенным частям зданий, создавали впечатление их монументальности. И здесь реформа Бибьены сводится к усилению иллюзорности театральной декорации, создаваемой чисто живописными средствами. При этом Бибьена обращает сравнительно мало внимания на кулисы и проводит свои эксперименты главным образом над задниками.

Иллюзионистические, подчеркнуто пространственные декорации Бибьены заставляли зрителя почувствовать всю ширину, глубину и бесконечность сценического пространства. Огромное значение для усиления иллюзорной глубины декораций имело их освещение, достигаемое опять же средствами живописи. Низкий уровень тогдашней осветительной техники, располагавшей только свечами и масляными лампами, побуждал Бибьену



Театральная декорация Джузеппе Бибьены

писать на своих архитектурных задниках свет и тени, дворцы и улицы, залитые солнцем или погруженные в тень.

Свою реформу декораций Фердинандо Бибьена изложил в теоретических трудах, из которых особенное значение имеют «Гражданская архитектура, основанная на геометрии и сведенная к перспективе» (1711), а также более поздняя книга «Различные работы по перспективе» (1740). На практике он проверил ее при различных европейских дворах, где он работал в качестве декоратора (Париж, Вена, Барселона, Прага). Укрепление же реформы явилось делом рук его брата Франческо (1659—1739) и его трех сыновей, из которых наиболее талантливым был, как сказано, Джузеппе Бибьена (1696—1757).

Джузеппе канонизировал опыт, накопленный его отцом, дядей и старшим братом. Его многочисленные декорации могут быть разбиты на три типа: 1) Симметричные декорации с центральной перспективой. Обычно они изображают колоссальные римские здания с рядами колонн, храмы, обелиски, руины и т. п. 2) Симметричные декорации с диагональными просветами, которые могут быть выполнены только с помощью угловой перспективы. Однако в целом эти декорации имеют довольно правильную структуру. 3) Декорации, целиком построенные на принципе угловой перспективы. Обычно они изображают гал-

лереи, дворы дворцов с колоннадами и т. п. Они напоминают архитектуру барокко; на одной декорации, изображающей дворцовый двор, видны даже стрельчатые готические арки.

Эти три типа декораций Бибьены возникают и развиваются одновременно.

Для декораций всех членов семьи Бибьена характерно преобладание архитектурных мотивов. Они изображают чаще всего дворцы, залы, галлерей, замки, храмы, тюрьмы, подземелья. Пейзажи встречаются в них очень редко. Богатейшее собрание архитектурных мотивов, которыми широко пользовались декораторы XVIII века, заключает трактат Джузеппе Бибьены «Архитектура и перспектива» (1740).

Начавшись в Италии, реформа декораций, осуществленная Бибьеной, распространилась по всем европейским странам, в которых работали члены этой семьи. Особенно широко использована была реформа Бибьены в Германии, где работали почти все члены этой прославленной фамилии.

Живописные декорации Бибьены были рассчитаны преимущественно на оперный театр, в котором живописно-декоративная сторона всегда играла особенно важную роль. Конкретно здесь можно говорить в первую очередь об операх, написанных на тексты Метастазео. Даже хронологически реформа декораций Бибьены совпадает с реформой оперной драматургии, начатой Дзено и завершенной Метастазео. Лирические трагедии Метастазео ставились именно в декорациях бибьеновского стиля, хотя в печатных изданиях они обычно иллюстрировались гравюрами классицистского стиля; последние являются, следовательно, продуктом домысла книжных иллюстраторов и не имеют отношения к живому театру.

При всей пышности декораций художников из семьи Бибьена следует отметить полное отсутствие в этих декорациях феерического и магического элемента, который был так типичен для декораций XVII века (Торелли, Бурначини и другие) и выражался, например, в частом использовании верхних машин, изображавших полеты над сценой богов и других сверхъестественных существ. Исчезновение или, во всяком случае, значительное уменьшение в декорациях разного рода фантастики, разумеется, не случайно. Оно было тесно связано с общим трезвым, рассудочным умонастроением, присущим эпохе Просвещения. Таким образом, в серьезных жанрах и в первую очередь в героической опере XVIII века отмирает пользование «машинерией», столь характерное для оперного театра XVII века. Но, будучи ликвидирована в больших, серьезных жанрах, «машинерия» переключивается в малые жанры. Мы встречаем ее во Франции в представлениях ярмарочных и буль-

варных театров, в частности в представлениях комических опер; в Италии же «машинерия» чаще и больше всего используется в таком жанре, как фьяба Гоцци. Именно потому Гоцци всегда стремился отдавать свои пьесы в хорошо оборудованные и снабженные всякими техническими приспособлениями театры.

Значение, которое имело для постановки фьяб Гоцци оформление спектакля, решительно отделяет театральные сказки Гоцци от всех прочих жанров драматического театра, для которых вопрос о декорациях и постановочных эффектах просто не существовал. Драматические (или, по итальянской терминологии, «комические») труппы обычно не имели в своем составе художника-декоратора; их спектакли оформлялись необычайно просто. Так, большинство комедий Гольдони обходилось стандартными декорациями открытого помещения (площади, улицы) и закрытого помещения (комнаты, зала). Эти экстерьерные и интерьерные декорации могли разнообразиться, если сюжет комедии требовал показа нескольких открытых или нескольких закрытых помещений; они могли быть написаны более или менее тщательно, художественно; но при всем том они несли в спектакле только подсобную функцию.

Как правило, Гольдони строит большинство своих комедий в расчете на перемену декораций, дающую чередование экстерьерных и интерьерных сцен. Так, в комедии «Слуга двух господ» требуются две интерьерные и две экстерьерные декорации, которые чередуются, так сказать, «вразбивку». В комедии «Честная девушка» требуются по три экстерьерные и интерьерные декорации, которые опять-таки чередуются поочередно; при этом случается, что рядом стоят две интерьерные или две экстерьерные сцены, но чаще Гольдони чередует сцены интерьерные с экстерьерными. Технически перемены декораций в комедиях Гольдони были «чистыми», то есть происходили без опускания переднего занавеса, посредством использования так называемой «средней завесы», разделявшей сцену на две части. Техника перемещений упрощалась тем, что во времена Гольдони еще не существовало так называемых павильонных декораций; все декорации, даже декорации комнат, состояли из задников и боковых кулис, которые могли легко меняться на глазах у зрителей. Что касается реквизита, в частности мебели, то он ограничивался предметами, существенно необходимыми для действия, и потому был весьма немногочисленным; это тоже облегчало осуществление «чистых» перемен декораций при постановке комедий Гольдони. В этом случае те сцены, в которых требовалось больше реквизита, располагались на задней части сценической площадки, чтобы их можно было подготовить в то время, пока шла сцена, разыгрываемая на ее передней части.

Обратимся теперь к рассмотрению актерского искусства Италии XVIII века. Характерной особенностью искусства итальянских драматических актеров XVIII века является преобладание комедии над трагедией, с одной стороны, и импровизационного исполнения, с другой. Еще в 1766 году один анонимный французский путешественник пишет: «Хотя оперные спектакли в Венеции и очень хороши, они не являются здесь преобладающими. Венеция любима и славится в Италии более всего своей комедией». Здесь идет речь не о литературной комедии Гольдони, хотя ко времени написания этой книги Гольдони успел уже закончить свою деятельность в Италии. Здесь идет речь, разумеется, о комедии дель арте, которая достигла именно в Венеции своего наиболее пышного расцвета. Родина наиболее популярных масок комедии дель арте, Венеция была тем городом, в котором должны были появиться и наиболее жизнеспособные ростки нового актерского искусства, выросшие на плодотворной почве искусства народных комедиантов-импровизаторов.

Отличительные особенности итальянского актерства XVIII века особенно ясно выступают при сопоставлении комедийных актеров с оперными артистами-виртуозами. Если последние представляют собой как бы актерскую аристократию, получающую исключительно высокие гонорары (до тысячи золотых дукатов в сезон), окруженную всеобщим восторгом и поклонением, то комические актеры Италии этого времени представляют собой плебейскую, демократическую массу, малообразованную, подчас полуграмотную и весьма необеспеченную. Для сравнения с приведенным средним гонораром оперных артистов можно привести гонорар одной из наиболее видных итальянских драматических актрис второй половины XVIII века Теодоры Риччи, который равнялся всего тремстам пятидесяти дукатам.

В пестрой массе итальянских комических актеров можно различать целый ряд ступеней и категорий. На низшей ступени стоят площадные, балаганные комедианты, не имеющие оседлости и кочующие по стране, располагая где попало свои шаткие подмостки. Они играют почти без декораций, с весьма ограниченным реквизитом, в самых непритязательных костюмах. Репертуар их состоит из старых сценариев комедии масок, слегка подновляемых путем импровизации на злободневные темы. Испанский драматург Моратин, посетивший Италию в 1793—1794 годах, видел представление таких комедиантов в Лугано (итальянская Швейцария), где они выступали на площади на наскоро сколоченных подмостках. Время от времени одна из актрис спускалась по лесенке на площадь и обходила окружающую подмостки публику с тарелкой, «взывая к ее щедрости».

Но все присутствующие кляли на тарелку такую мелочь, что Моратин задавал себе вопрос, чем живут «эти бедняжки».

Такие комедианты еще недалеко ушли от средневековых гистрионов: они еще не знают дифференциации актерских занятий, объединения в своем лице певцов, плясунов, акробатов, эквилибристов, клоунов, жонглеров, фокусников. Многие из них поступают на службу к площадным врачам и аптекарям-шарлатанам и днем выступают на подмостках этих шарлатанов, рекламируя их пилюли и мази, а вечером дают представления в настоящем театре. Наиболее знаменитый в XVIII веке шарлатан Буонафедде Витали, по прозвищу Аноним, с которым Гольдони встретился и подружился в Милане в 1733 году, был настоящим театральным антрепренером, сумевшим составить прекрасную актерскую труппу. Конечно, переходя с балаганных подмостков на настоящую сцену, актеры должны были видоизменять приемы своего исполнения и обновлять свой репертуар, ибо то, что удовлетворяло площадного, народного зрителя, могло не удовлетворить зрителя, посещавшего настоящие театры. Но все же основным фондом, из которого черпали и те и другие актеры, является все та же комедия дель арте. До середины XVIII века труппы основывали на ней свой репертуар, превращая в сценарии пьесы, романы и новеллы.

От таких актеров, продолжавших быть верными комедии масок, следует отличать актеров, работавших с Гольдони, Кьяри и Гоцци и, следовательно, привыкших ощущать над собой волю драматурга. Но много ли в Италии было таких актеров? Только три труппы в одном городе — Венеции. Труппы, работавшие во всех других городах в середине XVIII века, были лишены благотворной помощи драматургов и продолжали работать по старинке, придерживаясь штампованных, ремесленных приемов, которые крепко укоренились в актерской массе Италии середины XVIII века.

И все же реформаторская деятельность Гольдони не могла пройти даром. Ее благотворные последствия ощущали даже актеры тех театров, в которых никогда не появлялся Гольдони. Дело в том, что Гольдони обновил репертуар итальянского театра, и его многочисленные комедии, будучи напечатаны, стали доступны актерам разных областей, городов и театральных трупп. А, начав играть эти пьесы, так непохожие на старинные, наивные и плоские сценарии, актеры поневоле начали задумываться над своими образами, стали искать способов их реалистического раскрытия в театре. Так драматургия Гольдони обновляла театр, вносила в него новую струю даже тогда, когда сам Гольдони не соприкасался с актерами, игравшими его пьесы. Там же, где к драматическим произведениям Гольдони присое-



Арлекин в китайском костюме
(предположительно, Антонио Сакки)

динялись его режиссерско-педагогические указания актерам, там дело обновления актерского искусства Италии становилось на еще более прочный фундамент.

Всех итальянских комедийных актеров середины XVIII века можно разбить на две большие группы. К первой группе мы отнесем актеров старой школы, старых актерских традиций, восходящих еще к XVI и XVII векам. Ко второй группе мы отнесем актеров младшего поколения, впитавших в себя влияние Гольдони и культуры эпохи Просвещения и начавших перестраивать свое искусство на новых основаниях.

Среди актеров первой группы ведущая роль безусловно принадлежит Джованни-Антонио Сакки (1708—1788), созда-

телю маски Труффальдино, последнему великому итальянскому актеру-импровизатору, для которого писали и Гольдони и Гоцци. Свою артистическую карьеру Сакки начал в качестве танцовщика, выступавшего в маске второго Дзанни в флорентийском театре Пергола. Здесь на него обратил внимание герцог, приказавший ему перейти из оперного театра Пергола в комедийный театр Кокомо. Сакки повиновался и начал выступать под именем Труффальдино; в его исполнении этот образ представлял оригинальный вариант Арлекина, в характере которого собраны черточки, присущие обоим Дзанни. Созданный Сакки образ хитрого простака, наивного пройдохи чрезвычайно полюбился в Италии. Сакки вскоре затмил всех исполнителей ролей Арлекина. После смерти покровительствующего ему герцога Сакки вместе с женой и двумя сестрами покинул Флоренцию. Осенью 1738 года он прибыл в Венецию и вступил в труппу Имера. Здесь он впервые столкнулся с Гольдони, который очень высоко ценил его талант и написал для него два сценария — «Тридцать два несчастья Труффальдино» (1740) и «Критическая ночь, или Сто четыре происшествия в одну ночь» (1741). Сценарии эти не были напечатаны, но получили широкое распространение в актерском мире.

Прослужив у Имера четыре сезона, Сакки нарушил контракт и отправился летом 1742 года с женой, сестрами и их мужьями в С.-Петербург. Летом 1745 года он возвратился в Венецию и снова вступил в труппу театра Сан-Самуэле. При этом он завязал переписку с Гольдони, жившим в Пизе, и попросил его по старой дружбе сочинить для него сценарий, в котором один Труффальдино оказался бы слугой двух господ одновременно. Гольдони послал Сакки просимый им сценарий, а впоследствии, увидев исполнение Сакки, написал полностью всю комедию «Слуга двух господ», вдохновившись остроумной импровизацией Сакки. Но Сакки недолго оставался в театре Сан-Самуэле и перешел в театр Сан-Джованни Кризостомо, в котором сформировал собственную труппу. С этой труппой он отправился в 1753 году на гастроли в Португалию, где пользовался колоссальным успехом. Однако знаменитое лиссабонское землетрясение 1755 года заставило его вернуться в Венецию. Здесь он снял театр Сан-Самуэле, продолжая строить свой репертуар на комедии масок. Но театральная обстановка в Венеции успела за эти годы измениться, и теперь Сакки пришлось выдерживать конкуренцию двух театров — Сан-Лука, в котором работал Гольдони, и Сант-Анджело, где утвердился Кьяри. Но тут на помощь Сакки явился Гоцци, избравший его театр в качестве плацдарма для борьбы с Гольдони и Кьяри (1761). Сакки был спасен. Головокружительный успех гоцциевских

фьяб выдвинул труппу Сакки на первое место в Венеции. Однако не прошло и пяти лет, как интерес к фьябам остыл, и постановка их становилась все более накладной для труппы Сакки, потому что требовались затраты огромных средств на всякого рода «машинерию». В результате Гоцци изменяет свою драматургическую манеру и сочиняет романические комедии в испанском духе, а Сакки ставит эти пьесы в своем театре. От страстно любимой Сакки комедии масок в этих пьесах Гоцци осталось очень немного.

После многолетней дружной работы в труппе Сакки начались раздоры, которые привели в 1782 году к ее распаду. Шесть лет спустя престарелый комик скончался во время переезда морем из Генуи в Марсель. При этом тело знаменитого актера было, согласно существующему у моряков обычаю, погребено на дне морском.

Актерская индивидуальность Сакки блестяще охарактеризована Гольдони в его «Мемуарах». «Этот актер, известный на итальянской сцене под именем Труффальдино, присоединял к естественному обаянию своей игры основательное изучение драматического искусства и знакомство с театром разных европейских стран. Антонио Сакки обладал живым и блестящим воображением и замечательно исполнял комедии дель арте. В то время как прочие Арлекины только и делали, что повторяли одно и то же, он всегда углублялся в существо исполняемой сцены и придавал свежесть пьесе посредством совершенно новых шуток и неожиданных реплик. В сущности, публика сбегалась толпою только для того, чтобы посмотреть Сакки. Его комические выходы и остроты не были извлечены ни из народной, ни из актерской речи. Сакки черпал их из комедий, из текстов поэтов, ораторов, философов; в его импровизации можно было узнать мысли Сенеки, Цицерона, Монтеня; но он обладал особым искусством сочетать изречения этих великих людей с простоватостью произносившего их дурачка. И то самое изречение, которое вызывало восхищение у серьезного автора, заставляло смеяться от души, когда оно исходило из уст этого превосходного актера»¹. А в четвертой главе третьей части своих «Мемуаров» Гольдони прямо заявил: «Наш век произвел, почти одновременно, трех великих актеров: Гаррика в Англии, Превиля во Франции и Сакки в Италии»². Такими же похвалами награждали Антонио Сакки и другие его современники.

¹ Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра, Л., 1933, т. I, стр. 379—380.

² Там же, т. II, стр. 439.

В этот дружный хор похвал, расточаемых Сакки, врывается диссонансом только замечание критика Джузеппе Баретти, будто одной из причин популярности Сакки было то, что он потакал вкусам «черни» грубыми остротами и непристойными выходками. Но Баретти известен своим злым языком и, вероятно, преувеличивает. Во всяком случае, несомненно, что Сакки был актером культурным, находчивым и остроумным, а также великолепным акробатом и эквилибристом, проделывавшим в возрасте семидесяти лет труднейшие номера, потому что публика непременно желала видеть его в роли Труффальдино и весьма холодно встречала всех его дублеров. Гоцци, связанный с труппой Сакки многими годами совместной работы, относился к Сакки с большим уважением и ставил необычайно высоко его мастерство.

Если Сакки был наиболее знаменитым исполнителем ролей второго Дзанни в комедии масок, то на роли первого Дзанни (Бригеллы) можно назвать несколько выдающихся актеров. Это прежде всего Пьетро Гандини, с которым Гольдони впервые встретился в сезон 1734/35 года в труппе Имера и дал ему хвалебную характеристику, как выдающемуся актеру-трансформатору, которому «случалось в одном и том же спектакле менять по восемнадцати раз костюм, обличие и речь, изумительно изображая восемнадцать различных характеров»¹.

Когда в 1738 году Гандини прибыл на гастроли в Болонью, тамошний театр не мог вместить многотысячной толпы зрителей, желавших посмотреть этого знаменитого трансформатора. В 1753 году Гольдони снова встретился с Гандини уже в театре Сан-Лука. В это время слава его была уже на исходе. В конце жизни Гандини переехал в Париж, в труппу театра Итальянской Комедии. Там он и скончался около 1760 года. Другим видным исполнителем роли Бригеллы был Джузеппе Марлиани, с которым Гольдони встретился во время его работы в труппе Медебака. Наряду с ролью Бригеллы в комедии масок Марлиани с успехом исполнял также роли «тиранов» в трагедиях.

Но самым выдающимся исполнителем ролей Бригеллы в XVIII веке был шурин Сакки Атанаджо Дзаннони (1720 — 1792). Родом из Феррары, Дзаннони принадлежал к богатой семье и пошел в актеры только вследствие пошатнувшегося материального положения. Начав работу в труппе Медебака, Дзаннони вскоре перешел от него к Сакки, с которым он подружился, и женился на его сестре Адриане после смерти ее первого мужа Ломбарди. Особенностью актерского исполнения Дзаннони роли Бригеллы было то, что он не прибегал к

¹ Предисловие к XIII тому комедий Гольдони в издании Pasquali.

обычным грубым актерским шуткам, а создал тип остроумного слуги, любителя пофилософствовать и обладающего кое-какой эрудицией. Дзаннони был начитан, знал французский и испанский языки. Все это придавало интерес его импровизациям, которые отчасти напоминали импровизации Сакки.

На роль Доктора едва ли не единственным выдающимся исполнителем был Родриго Ломбарди (ум. 1749). Родом из Болоньи, Ломбарди обратил на себя внимание уже в пору своей работы в труппе Имера. В 1739 году он женился на Адриане Сакки, после чего он всюду следовал за Сакки и работал в его труппе до самой своей довольно ранней смерти. Ломбарди был большим мастером актерской импровизации и не знал соперников в бойкости своей речи, пересыпанной длинными и нелепыми тирадами на варварской, «кухонной» латыни. Ломбарди был автором нескольких хороших сценариев, в которых центральная роль принадлежала Доктору.

После смерти Ломбарди место Доктора в труппе Сакки осталось вакантным. Так как найти хорошего исполнителя этой роли было нелегко, то Сакки решил заменить ее маской Тартальи, которая приблизительно соответствовала маске Доктора в неаполитанском варианте комедии дель арте. На роль Тартальи в это время лучшим исполнителем был Агостино Фьорилли. Он происходил из актерской семьи, начал выступать на сцене с ранней молодости, но первое время играл роли любовников. В дальнейшем, убедившись, что эти роли ему не подходят, Фьорилли попробовал себя в ролях смешного заики Тартальи и достиг большого совершенства. С самого первого его выступления в роли Тартальи до его смерти он не имел соперников в этой роли. Он отличался прекрасной памятью, редкой находчивостью, непринужденным остроумием и умением схватывать на лету самые сложные сценические ситуации. Для Фьорилли был характерен очень широкий актерский диапазон, позволявший ему исполнять роль Тартальи не только в буффонно-комическом, но и в глубоко драматическом, почти трагическом плане (например, в «Короле-олене» Гоцци).

Пожалуй, наибольшее количество выдающихся исполнителей имела в XVIII веке маска Панталоне, самая популярная и любимая в Венеции, где она представлялась ярким выражением национального венецианского юмора. Наиболее видными исполнителями ролей Панталоне были: Джованни-Баттиста Гарелли (ум. 1740) — актер театра Сан-Лука, прозванный за свою необыкновенную изобретательность в области словесной импровизации «красноречивым Панталоне»; Франческо Рубини (ум. 1754) — преемник Гарелли в театре Сан-Лука, представленный Гарелли публике в 1735 году; Гольдони высоко ценил



Итальянский актер в костюме Тарталья
(предположительно, Агостино Фьориали)

Рубини, написал для него несколько ролей и назвал его «несравненным комиком»; Антонио Феррамонти — широко известный исполнитель ролей Панталоне, который, по словам Гольдони, «нравился всюду, кроме Венеции»; Франческо Голинетти (род. ок. 1710 — ум. 1767) — актер труппы Имера в 1737—1741 годах, замечательный тем, что Гольдони с ним впервые проделал опыт замены маски Панталоне индивидуальными характерами в каждой пьесе (именно для Голинетти Гольдони написал две роли Момоло в пьесах «Светский человек» и «Мот»). Брошюра, вышедшая в Штутгарте в 1750 году, характеризует Голинетти как «высокого и хорошо сложенного человека», чьей «специальностью была роль Панталоне, которую он исполнял самым естественным образом; однако он с одинаковым умением играл также роли игроков и весельчаков».

Но самым замечательным исполнителем роли Панталоне в XVIII веке был Чезаре Дарбес (1710—1778). Он происходил из Венеции, был сыном директора Фриульской почты, подростком сбежал из родительского дома и стал актером. Впервые он обратил на себя внимание в ролях Панталоне в труппе Медебака, для которой работал Гольдони. Последний написал для Дарбеса комедии «Душечка Тонино», «Два венецианских близнеца», «Благоразумный человек», «Хитрая вдова», «Честная девушка», «Добрая жена» (все в сезоне 1748/49 г.). Гольдони пытался проделать с Дарбесом то, что он проделал до него с Голинетти, то есть перевести его с роли Панталоне в маске на роль венецианского юноши без маски («Душечка Тонино»). Когда же этот опыт не удался, Гольдони стал давать Дарбесу по-прежнему роли Панталоне, но совершенно изменил их традиционный рисунок. Он превратил его из глупого и скупого старикашки в почтенного купца, деятельного, честного, доброго, гордящегося своим купеческим званием и читающего нотации зазнавшимся аристократам. В трансформации образа Панталоне, осуществленной Гольдони, решающую роль сыграла актерская индивидуальность Дарбеса. Впервые он выступил в роли обновленного Панталоне в комедии «Благоразумный человек» и сумел в ней по-настоящему растрогать зрителей. С этого времени Дарбес стал одним из значительнейших актеров Италии и величайшим из исполнителей роли Панталоне.

Несмотря на блестящее начало творческой работы Дарбеса в труппе Медебака под непосредственным руководством Гольдони, он уехал из Венеции к саксонскому двору весной 1749 года, оставив труппу Медебака в почти безвыходном положении. В Дрездене он выступал с огромным успехом не только в комедии, но и в опере. По возвращении из Дрездена он вступил в труппу Сакки, незадолго до того вернувшуюся из Лиссабона, и сыграл роли Панталоне во всех фьябах Гоцци, который так же, как раньше Гольдони, писал все эти роли специально для Дарбеса, в расчете на его своеобразную актерскую индивидуальность. Отсюда бросающееся в глаза всякому читателю и зрителю сходство ролей Панталоне, созданных Гольдони и Гоцци для исполнения Дарбесом. Главное здесь то, что в исполнении Дарбеса и у Гольдони и у Гоцци Панталоне становится положительным персонажем, обрисованным с теплотой и мягким юмором. В 1769 году Дарбес ушел из труппы Сакки и последние годы жизни переходил из труппы в труппу. Он был последним выдающимся актером своего амплуа в XVIII веке.

Должны быть отмечены и актеры на роли героев-любовников. Гаэтано Казали (ум. 1767), начав свою деятельность в труппе шарлатана Витали, перешел из нее в труппу Имера в

театре Сан-Самуэле, затем играл в труппе Сакки в театре Сан-Джованни Кризостомо и отправился с нею на гастроли в Португалию. По возвращении из Португалии Казали некоторое время оставался в труппе Сакки, затем перешел в труппу Роффи во Флоренции (1767), но не имел здесь успеха и умер в том же году. Гольдони был очень высокого мнения о культуре и работоспособности Казали, говорил о его благородной внешности и прекрасном голосе, но одновременно отмечал, что он был чересчур серьезен и сух для ролей любовников и что ему больше удавались трагические роли. Известно, что именно для него Гольдони переработал в свои молодые годы трагедию «Велизарий». Актер Джузеппе Симонетти (1703—1773) играл сначала в труппе Имера и имел большой успех в трагикомедии Гольдони «Генрих, король Сицилии» (1736). Женившись на старшей сестре Сакки Анне-Катарине (1741), он вступил в труппу Сакки и ездил с ней в Португалию. Антонио Витальба (ум. 1758), уроженец Падуи, много колесивший по Италии, играл в Венеции сначала в труппе Имера, затем в труппе Сакки, с которой ездил в Португалию. По отзыву Гольдони, это «был самый блестящий, самый живой актер, какой когда-либо существовал. Он отлично говорил, притом с удивительной быстротой, и никто лучше его не умел, по выражению актеров, играть с масками, то есть проводить веселые сцены с четырьмя масками итальянской комедии, давая им выделиться и блеснуть». Но тут же Гольдони добавляет, что Витальба зачастую «забывал о характере любовника и сам изображал Арлекина», что «в самых серьезных и интересных сценах он старался вызвать смех и готов был погубить спектакль, лишь бы повеселить зрителей». Это был типичный актер старой школы, не имевший понятия об ансамбле и о внутреннем, психологическом рисунке спектакля. Как раз с этим вел решительную борьбу Гольдони, как инициатор реалистической реформы итальянского театра.

Гораздо менее разнообразны были женские амплуа в итальянском театре XVIII века. От периода расцвета комедии дель арте театр XVIII века унаследовал три женских амплуа: первой, или лирической, любовницы (Розаура или Клариче), второй, или драматической, любовницы (Беатриче) и служанки (Смеральдина или Коралина). По этим трем амплуа примерно и распределялись итальянские актрисы первого положения.

Из актрис, занимавших амплуа первой любовницы, следует отметить прежде всего двух актрис, носивших прозвание Бастона, мать и дочь. Бастона-мать была, по словам Гольдони, «отличная актриса, отличная любовница, в манере Витальбы; и, несмотря на свою старость, она оставалась на сцене блестящей и живой, даже несколько слишком живой для серьезных и интересных

ролей, так как она стремилась, подобно упомянутому актеру, повернуть всякую роль в смешную сторону». Гольдони рассказывал случай, весьма типичный для этой актрисы, когда она, исполняя главную роль в его трагедии «Розамунда», по требованию публики отплясала любимым венецианский танец — фурлану, даже не сняв с себя героического костюма. Несравненно большим благородством игры отличалась Бастона-дочь (настоящее имя — Марта Фоккари, 1713—1762) — популярная драматическая актриса, обладавшая огромным обаянием, благородной внешностью и умением искусно вести диалог как в комедии, так и в трагедии. Современники находили, что Бастона-дочь умеет быть привлекательной даже в антипатичных ролях и что у нее подлинно королевская осанка.

Одной из популярнейших актрис на ампула первой любовницы была Анджела-Теодора Медебак (1723—1761), жена антрепренера Медебака. Она родилась в Лукке в семье кабатных плясунов Раффи и здесь начала свою актерскую деятельность. После того как она вышла замуж за актера и антрепренера Джироламо Медебака (1740), она стала примадонной его труппы. Теодора Медебак обладала прекрасными сценическими данными — тонкими чертами лица, звучным и нежным голосом. Ее специальностью были роли лирико-сентиментальные и патетические. Гольдони написал для нее огромное количество ролей. Из репертуара Гольдони ей наиболее удались главные роли в пьесах «Памела», «Честная девушка», «Послушная дочь», «Разумная жена». Даже капризы и вечные припадки, которыми страдала Теодора Медебак, получили отражение в драматургии Гольдони (особенно в комедии «Притворная больная»). После ухода Гольдони от Медебака (1753) Теодора играла главные роли в пьесах Кьяри.

К числу видных актрис на роли первой любовницы относилась еще Тереза Гандини, с которой Гольдони встретился в театре Сан-Лука. По отзыву актера Бартоли, она была «в свое время превосходной и несравненной актрисой», обладавшей большой чувствительностью, богатым воображением и незаурядным темпераментом. Как известно из «Мемуаров» Гольдони, он не сработался с этой актрисой, и она вместе с мужем Пьетро Гандини переехала из Венеции в Дрезден, где играла еще много лет.

Наконец, известной исполнительницей ролей первых любовниц была Теодора Риччи, жена Франческо Бартоли, первого историка итальянских актеров, работавшая с 1771 по 1776 год в труппе Сакки и явившаяся предметом поздней любви Карло Гоцци. Это была очень одаренная актриса, обладавшая, по выражению Гоцци, «прекрасным и звучным голосом, выразитель-

ностью, глубоким пониманием и огнем». Одновременно она обладала некоторой резкостью и монотонностью дикции, но эти недостатки были сравнительно легко преодолимы. Гоцци лично занимался с Риччи, и под его руководством из нее выработалась прекрасная драматическая актриса, с успехом выступавшая не только в комедии, но и в мещанской драме и даже в трагедии. Гоцци перевел для нее мещанскую трагедию Арно «Файель», в которой Риччи имела большой успех. Будучи замешана в скандальной истории с дипломатом Гратаролом, Риччи вынуждена была уехать из Венеции в Париж, где она успешно выступала в театре Итальянской Комедии. Большинство пьес Гоцци «второй манеры» (трагикомедии в прозе) написаны специально для Риччи.

Из актрис, занимавших амплу второй любовницы, следует назвать прежде всего Антониетту Сакки, жену великого комика, исполнявшую роли Беатриче во всех фьябах Гоцци. Второй любовницей была также талантливая актриса Катерина Брешани (ум. 1780), одинаково хорошо исполнявшая роли серьезные и комические, игравшая и на итальянском литературном языке и на венецианском диалекте. В традициях итальянского театра было поручать актрисе на амплу второй любовницы роли с переодеваниями (травести), с пением и танцами, подчас заключающие в себе элемент характерности и даже комизма. Всеми этими данными в полной мере обладала Брешани, с которой Гольдони встретился в самом начале своей работы в театре Сан-Лука. Он поручил Брешани роль черкешенки Гирканы в трагикомедии «Персидская невеста» (1753) и ее двух продолжениях — «Гиркана в Джульфе» (1755) и «Гиркана в Исфагане» (1756). «Невозможно,— пишет Гольдони в «Мемуарах»,— передать живую и волнующую страсть с большей силой, энергией и правдивостью, чем сделала в этой важной роли синьора Брешани. Эта актриса, сочетавшая ум и находчивость с прелестным звучным голосом и очаровательной дикцией, произвела такое впечатление в этой удачной комедии, что с этих пор за ней укрепилось прозвище Гиркана»¹. Гольдони лично много занимался с Брешани, как Гоцци с Риччи, и под его влиянием из Брешани выработалась хорошая реалистическая актриса. Помимо персидской трилогии, Гольдони написал еще для Брешани главные роли в комедиях «Своенравная» (1756), «Единственная женщина» (1758), «Далматинка» (1758) и др. Впоследствии Брешани вышла замуж за сына антрепренера Дж. Лапи, после чего до самой смерти оставалась в труппе тестя, перейдя в старости на роли «матерей» и «кормилиц».

¹ Мемуары Карло Гольдони, т II, стр. 201.

Весьма большой любовью публики пользовались актрисы на амплуа служанки, или серветты. Недаром это амплуа имело в XVIII веке целый ряд блестящих представительниц. Этому содействовало также «особенное пристрастие к субреткам», которое, по его собственному выражению, испытывал Гольдони. В комедиях Гольдони служанка играет исключительно важную роль, подчас становясь главной героиней комедии.

Наиболее интересными актрисами на амплуа серветты были Адриана Сакки (1715—1776), сестра знаменитого комика, игравшая под именем Смеральдины, Анна Баккерини (1720—1743) и Маддалена Марлиани. Артистическая индивидуальность Адрианы Сакки отлично зафиксирована в роли Смеральдины в «Слуге двух господ», а также в фьяках Гоцци. Безвременно умершая Анна Баккерини была очень талантливой актрисой, вдохновившей Гольдони на создание для нее «комедии с трансформациями», какие ежегодно исполнялись актрисами на амплуа серветты. Из этих пьес нужно назвать комедию «Женщина что надо» — первую полностью написанную пьесу Гольдони. Впоследствии Гольдони переименовал ее героиню из Колумбины в Розауру, и ее роль стала исполняться первыми любовницами.

Маддалена Марлиани, урожденная Раффи, по сцене Кораллина, свояченица Медебака, играла в его труппе до самого ее распада; это была исключительно одаренная, живая, веселая, изящная актриса, обладавшая большим актерским темпераментом и незаурядным комическим талантом. Она не имела себе равных в импровизационной игре, одновременно успешно справляясь также с ролями в литературных комедиях, созданных для нее Гольдони и Кьяри. Гольдони написал для Маддалены множество комедий, в том числе «Ключницу» (1751), «Ревнивец» (1752), «Преданную служанку» (1752), «Домашние дрязги» (1752), «Трактирщицу» (1753), «Любопытных» (1753), «Мстительную женщину» (1753).

После ухода Гольдони от Медебака для Маддалены писал комедии Кьяри (например, «Любовная месть», «Диоген в бочке», «Отъезд»). После распада труппы Медебака в 1780 году Маддалена Марлиани перешла в труппу актрисы Маддалены Батталья, игравшую в Венеции в театре Сан-Джованни Кризостомо. Хотя она пользовалась в годы расцвета ее дарования громкой славой и даже была выведена в романах Кьяри и Пьяцца, год ее смерти остался неизвестен.

Говоря об исполнителях главных ролей в комедиях Гольдони, нам пришлось касаться целого ряда актеров и актрис, работавших под непосредственным руководством великого комедиографа, который был также выдающимся режиссером-педаго-

гом. Влияние реалистической эстетики Гольдони проявилось в большей или меньшей степени у всех актеров, с которыми он работал и на которых ориентировался при написании комедий,— у Голинетти, Дарбеса, Теодоры Медебак, Маддалены Марлиани, Катерины Брешани. Но были актеры, которых Гольдони в полном смысле слова воспитал в новом направлении. Среди таких актеров следует выделить любимого ученика Гольдони Антонио Маттиуцци, по прозвищу Коллальто (1717—1778), которого Гольдони нашел в какой-то бродячей труппе и воспитал для сцены в совершенно новом направлении, чем то, которому этот актер раньше следовал, исполняя в провинции роль Панталоне.

Коллальто обладал благородной внешностью и хорошим голосом. Он был довольно образован по сравнению с другими актерами, но сильно испорчен провинциальными штампами, из которых, например, целиком состояло его исполнение роли Панталоне. Гольдони пришлось полностью переучивать Коллальто для того, чтобы он мог занять место такого мастера, как Дарбес. Гольдони ежедневно в течение пяти месяцев занимался с Коллальто, он потратил бездну времени и труда на эти занятия, но зато и добился блестящих результатов. Коллальто стал одним из лучших итальянских актеров новой реалистической школы, одним из лучших исполнителей гольдониевских комедий. Впоследствии Гольдони написал для него комедию «Купцы, или Два Панталоне» (1752), где Коллальто показывал изумительную технику, исполняя в одной пьесе одновременно две роли — Панталоне-отца и Панталоне-сына. Оба Панталоне выступают в одном костюме и различаются только масками. Таким образом, трансформация образа Панталоне, в свое время осуществленная под руководством Гольдони Дарбесом, была продолжена и еще более углублена Коллальто. Великолепное мастерство Коллальто было причиной приглашения его в 1759 году в Париж, в театр Итальянской Комедии, на место старого актера Карло Веронезе. После успешного дебюта в Париже Коллальто оставался там до самой смерти. Он занимался не только актерской, но и драматургической деятельностью. Из написанных им семнадцати комедий наибольший успех имела сочиненная в подражание Гольдони пьеса «Три венецианских близнеца», в которой он демонстрировал блестящее мастерство, исполняя одновременно роли трех братьев-близнецов, наделенных совершенно различными характерами. Гольдони увидел в Париже своего бывшего ученика в этой пьесе и с удовольствием уступил ему полностью всю честь создания этой пьесы, хотя она представляла всего лишь усложненный вариант «Двух венецианских близнецов» Гольдони.



Антонио Маттиуцци (Коллальто) в роли Панталоне

Общий итог достижений итальянского актерского искусства в XVIII веке был довольно значителен, если взять область комедии. Итальянский театр сумел найти равнодействующую между лучшими традициями актерского искусства прошлого, представленными наиболее жизнеспособными элементами народной комедии масок, и новыми реалистическими устремлениями, выдвинутыми наиболее передовыми литературными и театральными деятелями эпохи Просвещения, и в первую очередь великим драматургом и театральным реформатором Карло Гольдони. Искусство комедийного исполнения было в результате деятельности Гольдони и воспитанных им актеров поставлено на достаточно твердую почву.

Зато совершенно нерешенной до самого конца XVIII века осталась проблема исполнения трагедии, несмотря на то, что Италия имела в это время уже в лице Альфьери крупнейшего национального трагического поэта. Сам Альфьери в конце жизни

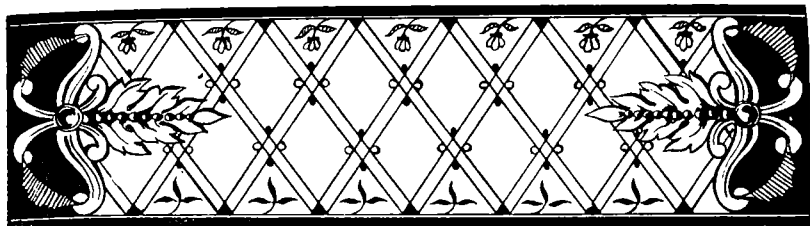
заинтересовался вопросом сценического воплощения его образов. Он считал, что современные итальянские актеры, которые «изображают сегодня Бригеллу, а завтра Александра», не могут понастоящему исполнять трагедию. Он требовал для трагических актеров специальной подготовки и, в частности, считал необходимым введение большого количества репетиций для того, чтобы актеры научились читать трагические стихи «со смыслом, медленно, с хорошим произношением». Альфьери мечтал о создании специальной школы сценического искусства. Но такая школа появилась во Флоренции только в следующем веке. Именно XIX век, проходивший в Италии под знаком широкого, общенародного национально-освободительного движения (Рисорджименто), разрешил в области театра ту проблему создания высокого трагического искусства, которую не удалось разрешить отсталой, раздробленной Италии XVIII века.





НЕМЕЦКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

XVIII век ознаменовался в Германии высоким развитием драмы и театрального искусства. Великие немецкие писатели Лессинг, Гёте и Шиллер подняли драматическое и театральное искусство Германии на невиданную дотоле высоту, внося своим творчеством значительный вклад в мировую культуру.

Вторая половина XVIII и начало XIX века составляют классическую эпоху в развитии немецкой литературы и драмы. Однако развитие театрального искусства, как и всей немецкой культуры того времени, совершалось в крайне неблагоприятных общественно-политических условиях.

Германия XVIII века сохраняла политическую раздробленность, унаследованную от средневековья. Хотя формально Германия входила в состав «Священной Римской империи», по существу она представляла собой конгломерат бесчисленных мелких феодальных государств — королевств, курфюрств, герцогств, княжеств, графств и вольных имперских городов. Независимые друг от друга, эти феодальные государства постоянно воевали между собой, и нередко были случаи, когда отдельные феодальные правители, вступая в союз с Францией, воевали даже против собственного императора.

Повсюду в стране царил феодально-крепостнический режим. «Каждый князек был для своих подданных кровожадным неограниченным деспотом. [...] — писал Ф. Энгельс. — Трудно поверить, какие акты жестокости и произвола совершали надменные князья по отношению к своим подданным. Эти князья, проводившие время только в удовольствиях и разврате, предоставляли неогра-

ниченную власть своим министрам и правительственным чиновникам, которые таким образом получали возможность угнетать несчастный народ безнаказанно, если только они наполняли казну своих господ и поставляли им достаточное количество красивых женщин для их гарема. А те из дворян, которые не были независимы, а находились под властью какого-нибудь короля, епископа или князя, обыкновенно тоже относились к народу с большим пренебрежением, чем к собакам, и выжимали возможно больше денег из труда своих крепостных, ибо крепостная зависимость была тогда вполне обычным делом в Германии. Не было никаких признаков свободы и в имперских городах...»¹.

Немецкая буржуазия была слаба и пассивна. Она приспособлялась к существующим условиям, не решаясь на активную политическую борьбу. «Что касается среднего класса сребролюбивых буржуа, то они [...] знали, что легче всего ловить рыбу в мутной воде; они мирились с тем, что их притесняли и оскорбляли, потому что знали, что могут отомстить за себя на свой манер: они мстили за свои обиды, надувая своих угнетателей. Соединившись с народом, они могли бы ниспровергнуть старую власть и преобразовать империю, как это отчасти сделала английская буржуазия между 1640 и 1688 г. и как это собиралась сделать в то время французская буржуазия. Но нет, буржуазия Германии никогда не обладала такой энергией, никогда не претендовала на такое мужество...»².

Положение народа было исключительно тяжелым. Жесточайшая феодальная эксплуатация, огромные налоги и поборы, бесправие перед законом, полнейший произвол властей, насильственная вербовка в армию с последующей перепродажей солдат иностранным правительствам — эти и другие подобные проявления феодально-крепостнического произвола делали жизнь простых тружеников невыносимой. Недовольство народа было велико, но реального выражения оно не могло получить. Для общенационального движения против феодалов не было условий. Важнейшим препятствием, мешавшим объединению народа для борьбы против несправедливого социального строя, была политическая раздробленность страны, отсутствие государственного единства. В отличие от английской и французской буржуазии XVII—XVIII веков немецкая буржуазия была не в состоянии, да и не имела желания возглавить антифеодальную борьбу народа. Феодальное общество Германии в XVIII веке переживало глубочайший кризис, который, однако, не завершился революционным взрывом.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 2, стр. 560.

² Там же, стр. 561.

Суммируя социально-политические условия, сложившиеся в Германии рассматриваемого периода, Ф. Энгельс писал: «Это была одна отвратительная гниющая и разлагающаяся масса. Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность и земледелие страны были доведены до самых ничтожных размеров. Крестьяне, ремесленники и предприниматели страдали вдвойне — от паразитического правительства и от плохого состояния дел. Дворянство и князья находили, что, хотя они и выжимали все соки из своих подчиненных, их доходы не могли поспевать за их растущими расходами. Всё было скверно, и во всей стране господствовало общее недовольство. Ни образования, ни средств воздействия на сознание масс, ни свободы печати, ни общественного мнения, не было даже сколько-нибудь значительной торговли с другими странами — ничего, кроме подлости и себялюбия; весь народ был проникнут низким, раболепным, жалким торгашеским духом. Всё прогнило, расшаталось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому что нация не имела в себе силы даже для того, чтобы обратить разлагающийся труп отживших учреждений»¹.

В условиях тяжчайшего политического гнета, когда не было путей для практического переустройства социальных условий, лучшие силы нации обратились к духовной, идеологической деятельности, в которой находила единственный выход творческая энергия лучших представителей народа. Вот почему, несмотря на неблагоприятные общественные условия, в эту эпоху происходит развитие немецкой философии, литературы и театра. Как отмечал Ф. Энгельс, «эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы»².

Немецкая литература и драма XVIII века сыграли исключительно важную роль в общественном развитии страны. Это отмечал Н. Г. Чернышевский, писавший о том, что «важнейшую сторону немецкой литературы от Лессинга до Шиллера надобно считать влияние ее на историческую жизнь немецкого народа»³.

Заслуга деятелей литературы состояла в утверждении патриотизма, гражданских идеалов, в пробуждении национального самосознания и стремления к социальной справедливости. Драма и театр наряду с литературой выразили ненависть народа к прогнившему феодальному строю. Именно это и питало освободительный пафос великих немецких писателей, определило тот

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 2, стр. 561—562.

² Там же, стр. 562.

³ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 9.

факт, что «каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»¹.

Деятельность передовых немецких писателей развивалась в крайне трудных и даже опасных условиях. Одним из наиболее смелых писателей, Фридриха-Даниеля Шубарта, герцог Вюртембергский продержал заключенным в крепости десять лет. От самоуправства этого же феодала был вынужден бежать молодой Шиллер. Преследование передовых немецких писателей XVIII века, запрещение книг и постановок пьес были повседневным явлением феодально-полицейского режима, господствовавшего тогда в Германии. Поддержку немногих меценатствующих князей, притом с существенными ограничениями, получали лишь отдельные писатели, уже после того, как они сами завоевали признание, независимо от покровительства высокопоставленных лиц. Поэтому прав был Шиллер, когда писал в стихотворении «Немецкая муза»:

Августейшее пристрастье,
Медицейское участие
К нашей музе не сошло;
Не смеялось ей признание,
Не мишурное блистанье
Озарило ей крыло.
Ей из отческого лона,
Ей от Фридрихова трона
Не курился фимиам.
Может сердце гордо биться,
Может немец возгордиться:
Он искусство создал сам².

Немецкий театр XVIII века, как и литература, развивался под влиянием демократических тенденций в общественной жизни. Передовые деятели театра стремились использовать сцену в качестве трибуны, с которой провозглашались бы идеи национального единства, политической свободы и социальной справедливости. Обходя всякого рода цензурные рогатки и препятствия, они добились того, что театр занял значительное место в общественной и культурной жизни страны.

Драматургия не случайно получила в условиях Германии столь большое развитие. Распространение книжной литературы в условиях почти поголовной неграмотности, естественно, наталкивалось на большие затруднения. Но и создание нового театра требовало от деятелей его напряженной борьбы. В частности, перед ним стояла задача создания демократического национального театра в противовес театру придворно-аристократическому.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 2, стр. 562.

² Перевод А. Кочеткова.

Придворные театры в основном опирались на иностранные — французские и итальянские — труппы, на оперу и балет. Поборники национального немецкого театра выдвигали на первый план драму отечественного содержания на родном языке.

Немецкая драма и театр XVIII века развивались в теснейшей связи с передовыми просветительскими идеями, исходившими из Франции и Англии. Если на первых порах такие немецкие просветители, как Готшед, находились в большой зависимости от иностранных влияний, чего не избег в начале своей деятельности и Лессинг, то уже зрелый Лессинг вывел немецкую драму и театр на путь самостоятельности.

Научившись многому у английских и французских просветителей, Лессинг, Гёте и Шиллер оставались глубоко немецкими писателями, исходившими из потребностей и интересов своего народа. Именно на почве социальной жизни и национальных интересов Германии и были созданы ими произведения, обогатившие немецкую культуру и составившие ее вклад в сокровищницу мирового искусства.

Развитие немецкого театра XVIII века проходило под знаменем просветительской идеологии. Как и просветители других стран, немецкие драматурги были врагами крепостничества, поборниками просвещения и гражданских свобод. В Германии перед просветителями стояла еще одна задача, за осуществление которой они боролись, — задача национального воссоединения.

Если политическое объединение Германии оставалось делом будущего, то в области культурной просветители сыграли выдающуюся роль, воспитывая своими произведениями в немецком народе сознание национального единства. Исключительно важное значение имела в этом отношении и деятельность немецких просветителей в развитии общегерманского литературного языка. Своими как литературными, так и драматическими произведениями они содействовали широкому распространению норм общенародного языка.

Рассматривая просветительское движение в немецкой драме и театре XVIII века, следует постоянно иметь в виду, что отсталость социально-политического и экономического развития страны обусловила существенные противоречия в развитии прогрессивного театрального искусства. Так как театр занимал исключительно большое место в интересах просветителей, то здесь эти противоречия проявились с большой полнотой.

Корень противоречий в идеологии и художественной культуре немецкого просветительства заключался в том, что в стране не было предпосылок для реального осуществления передовых буржуазно-демократических идеалов, ибо не было условий для революционного взрыва феодальной системы.

Антифеодалные устремления просветителей наталкивались на убожество немецкой действительности, и это наложило печать на развитие немецкого театра XVIII века.

В немецком искусстве XVIII века ясно обозначаются два основных течения — классицизм и реализм. Борьба между ними прошла через несколько стадий, и в столкновениях различных художественных течений отразилось основное социально-историческое противоречие Германии XVIII века.

Начало немецкого просветительского театра XVIII века связано с утверждением классицизма, заимствованного из Франции и отчасти Англии. Главный деятель театра на этом этапе (30—50-е годы) Готшед стремился поднять драму и театр Германии на уровень художественной культуры Франции. Он начисто отверг национальные традиции немецкого театра XVII века. Реформа театра, произведенная им, принесла на немецкую сцену подражание античности, рационализм, утверждение строгих законов поэтики классицизма. Уже Готшед видел в театре одно из средств пропаганды нравственных принципов и гражданских добродетелей.

Но его программа была до крайности робкой. Он апеллировал к благородству правящего сословия, возлагая на него все свои надежды. Готшед не шел дальше идеала просвещенного абсолютизма.

При всей ограниченности идей и невысоком уровне художественных произведений Готшеда его деятельность имела, однако, и положительные черты. Хаотической «барочной» драматургии XVII века он противопоставил стремление к классической ясности и упорядоченности действия, хотя и робко, но вводил гражданскую тематику, начал теоретическую разработку проблем драматургии и искал новых форм организации театрального дела. Конечно, если бы немецкое искусство двигали только деятели типа Готшеда, оно не достигло бы высокого развития. Но на почву, которую он начал расчищать, пришли титаны, и даже небольшие заслуги Готшеда померкли в сравнении с их подвигами в искусстве драмы.

Второй этап в развитии просветительского театрального искусства приходится на 50—60-е годы XVIII века и связан с деятельностью великого немецкого просветителя Лессинга. Борьба Лессинга против классицизма была теснейшим образом связана с утверждением принципов просветительского реализма в драме и с созданием немецкой национальной драмы нового времени. Однако, борясь против классицизма придворного, отвергая поэтику классицизма для просветительской драмы, Лессинг все же не до конца порвал с классицизмом. Он сам отдал дань принципам просветительского классицизма в драме («Натан Мудрый»).

С появлением Лессинга немецкая драма сразу делает огромный скачок. Драматургия Готшеда была захолустным явлением. Лессинг ставит немецкую драму в один ряд с передовой просветительской драмой Англии и Франции, он высоко поднимает уровень драматического искусства и его теорию. Просветительская идеология обретает в лице Лессинга выдающегося теоретика и пропагандиста, а реалистическая драма — талантливого мастера, создавшего произведение большой жизненной правды и острее по своей социальной проблематике.

Пафос драматургии Лессинга — в утверждении прав личности и осуждении феодального произвола. Лессинг демократизировал драму, сделал ее героями людей, не принадлежащих к привилегированной верхушке феодально-абсолютистского общества. Герои Лессинга были носителями высоких нравственных качеств, которые противопоставлялись аморализму феодальных князей и аристократов. Драматургия Лессинга была проникнута просветительскими идеями естественного равенства людей, справедливости, разума и терпимости. Значение ее выходит за национальные рамки, она стала явлением общеевропейского масштаба.

Третий этап в развитии просветительства приходится на 70-е — первую половину 80-х годов XVIII века, когда господствующее положение завоевывает движение «бури и натиска», представляющее собой немецкую форму сентиментализма. Штюрмеры значительно обогатили драматическое искусство, расширив его рамки. Если Лессинг еще ограничивал действие рамками семейно-бытовых отношений, то писатели «бури и натиска» создали драму социально-историческую, в которой конфликты носили политический характер («Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Заговор Фиеско» Шиллера). Да и конфликты бытовые перерастали у штюрмеров в социальные («Гувернер» Ленца, «Разбойники» и «Коварство и любовь» Шиллера). В идейном отношении сентиментализм означал новый этап в развитии просветительской идеологии. Сохраняя антифеодальную направленность, свойственную предшествующему поколению просветителей, штюрмеры видели главную силу человека не в разуме, а в чувстве (откуда и название этого направления от слова *sentiment* — чувство). В отличие от просветителей типа Лессинга, стремившегося к гармонии личности и общества (не феодального, а идеального буржуазного общества), штюрмеры стояли на позициях индивидуализма. Утверждая примат личности, они признавали право на восстание личности и против существующих форм государственности, и против принятых норм общественной жизни и быта. Штюрмерство отразило крайнее обострение социальных противоречий феодального строя в Германии конца XVIII века. Поэтому протест против его несправедливости приобрел в их

творчестве большую остроту. Но движение «бури и натиска» не имело широкой массовой опоры. Вот почему, воспевая и изображая героев-борцов и даже революционеров, штюрмеры вместе с тем вынуждены были осознать невозможность победоносной антифеодальной революции в Германии. Отсюда преобладание в их драматургии трагических мотивов.

Отсутствие перспектив для социальных перемен завело движение «бури и натиска» в тупик. А за кризисом штюрмерства следует возрождение в немецкой драме и театре классицизма, чему особенно содействовали отошедшие от «бури и натиска» Гёте и Шиллер. Однако этот классицизм далек не только от Готшеда, но и от французского классицизма XVII века, а также от просветительского классицизма XVIII века.

Веймарский классицизм Гёте и Шиллера — сложное и противоречивое явление; с одной стороны, он был попыткой спасти все духовные ценности, созданные просветительским движением в условиях феодально-аристократической реакции, направленной против Французской революции и связанного с ней правительства. Однако если в этом было положительное содержание веймарского классицизма, то его слабость и противоречивость обнаруживаются при сопоставлении с республиканским классицизмом Французской буржуазной революции, который развивается в эти же годы. В отличие от действительного, революционного, гражданского пафоса республиканского классицизма Французской революции, Шиллер и Гёте оказываются вынужденными стать на позиции созерцательные, ограничиваясь утверждением гуманности вообще, не выдвигая конкретного политического воплощения своего идеала. Более того, идея революционного насилия ими решительно отвергается. Они противопоставляют ему нравственное усовершенствование человечества и эстетическое воспитание. Веймарский классицизм представлял собой попытку бегства от убожества немецкой действительности в царство эстетической видимости — «замену плоского убожества убожеством высокопарным». Но надо иметь в виду, что художественная практика Гёте и Шиллера этого времени была шире их эстетических теорий и содержала значительные реалистические элементы. При этом обновленные классицистские тенденции проявились, пожалуй, больше в театральной, чем в драматургической деятельности двух корифеев немецкой литературы. Наконец, они сами преодолели искусственные рамки классицизма, что особенно сказалось в последних драмах Гёте и Шиллера.

Итогом всего процесса, охарактеризованного выше, было то, что Германия обрела свою национальную драму высокого идейного содержания, обладающую замечательными художественными достоинствами. Это был «золотой век» немецкой драмы, когда

возникли большие произведения, ставшие классикой немецкой драмы и составившие основу национального театрального репертуара.

Параллельно и в тесной связи с драмой происходило и развитие сценического искусства. В первый период, когда господствовала подражательная или переводная драматургия с ориентацией на придворный классицизм, сам театр тоже был по преимуществу придворным. Актерское искусство носило декламационный характер, а стиль спектакля отличался статуарной декоративностью.

Второй период, период Лессинга, ознаменовывается попытками создания демократического национального театра и борьбой за утверждение просветительского реализма на сцене.

Движение «бури и натиска» характеризуется решительным и полным разрывом с канонами классицизма. Возникает новая драматургия, и соответственно ее характеру в сценическом искусстве рационализм вытесняется, уступая место сентиментальной патетике и героическому пафосу. Ряд черт актерского исполнения уже явственно предвосхищает романтический стиль в театре.

Веймарский классицизм создал свою школу и в сценическом искусстве, получившую выражение в теоретической программе и художественной практике Веймарского театра, руководимого Гёте. Это была попытка создания монументального театра, подчиняющегося строгим нормам сценического искусства. Театральная система Гёте наряду с утверждением ряда бесспорных художественных принципов обладала, однако, чертами искусственности, как и все направление веймарского классицизма.

Искания деятелей немецкой сцены XVIII века дали значительные плоды. Это столетие отмечено появлением выдающихся актеров, заложивших основы реализма в немецком сценическом искусстве и положивших начало великой театральной традиции, продолженной многочисленными деятелями театра Германии в XIX—XX веках.

КЛАССИЦИСТСКАЯ РЕФОРМА В ТЕАТРЕ

Театральная культура немецкого Просвещения имела своей основной предпосылкой превращение театра в орудие общественного воспитания. Для этого надо было сблизить театр с литературой, подчинив его задачам идеологической борьбы. Этим целям в тот период лучше всего отвечало классицистское, последовательно рационалистическое течение в литературе и искусстве. Классицисты в начале XVIII века в Германии развенчивали салонно-аристократическую концепцию искусства и выдвигали

взгляд на искусство как на школу мудрости и добродетели, на поэта как на трибуна, воспитывающего общество при помощи разумного слова. Именно в это время возрождается лозунг молодого Лютера: «Слово победит мир».

Немецкие классицисты первой половины XVIII века, опираясь на рационалистическую философию ученика Лейбница Христиана Вольфа, основателя влиятельной в Германии философской школы, а также на поэтику Буало, считали, что ясность и простота должны сочетаться в искусстве с морально-дидактической установкой, с исканием в каждом произведении какой-нибудь «полезной истины». Все эти точки зрения уже высказывал в XVII веке Христиан Вейзе. В первой половине XVIII века они нашли продолжение и развитие в теоретических сочинениях Иоганна-Кристофа Готшета (1700—1766), виднейшего немецкого писателя-классициста, историка литературы, критика и переводчика, идеолога раннего германского Просвещения.

Готшед был уроженцем Кёнигсберга и происходил из бюргерской семьи. Спасаясь от насильственной вербовки в прусскую армию, он переехал в середине 20-х годов в Лейпциг, тогда культурнейший город Германии, и стал преподавать в Лейпцигском университете грамматику, риторику, пиитику, эстетику и историю литературы. Он основал при университете «Немецкое общество для обработки прозы и красноречия», в которое вовлек лучшие литературные и научные силы города. Кроме того, он основал в Лейпциге литературные журналы «Разумные хулиательницы» (1726) и «Честный человек» (1727), построенные по образцу английских еженедельников Стиля и Аддисона. В скором времени Готшед стал литературным диктатором Лейпцига, кумиром студенчества и бюргерской интеллигенции.

Литературно-эстетические установки Готшета были сформулированы в его книге «Опыт критической пиитики для немцев» (1730), составившей целую эпоху в истории немецкой эстетической мысли. Готшед проявил себя здесь рационалистом, последователем Вольфа и Буало. Он боролся с традициями немецкой салонно-аристократической литературы XVII века, с присущими ей вычурностью, пышностью и орнаментальностью, пропагандировал принципы ясности, простоты и «разумного правдоподобия» в поэзии и в особенности в драме, которую он, как классицист, ставил на первое место среди всех поэтических родов.

Поэтика Готшета опиралась на два основных принципа: вслед за Буало он утверждал, что искусство должно подражать «прекрасной природе» и сочетать «приятное с полезным», причем польза должна стоять на первом месте. Применяя этот тезис к анализу великих произведений античной литературы, Готшед примитивно-утилитарно истолковывал заключенную в



Иоганн-Кристоф Готшед
Гравюра Гайда



Луиза Готшед
Гравюра Гайда

каждом из них «полезную истину». Так, «Илиада», по его мнению, демонстрирует пагубность раздоров между городами, «Одиссея» — опасность, проистекающую от того, что цари не сидят на месте и разъезжают по свету, а трагедия «Эдип-царь» — вред раздражительности (!).

Рационалистическое мировоззрение Готшед, естественно, привело его к культу французской классицистской драматургии. Готшед испытывал почти суеверное преклонение перед Корнелем, Расином, Мольером и Вольтером, считая, что им удалось полностью воплотить идеал ясности, разумности и благопристойности. Он почитал французских драматургов также за то, что они создавали глубоко содержательные трагедии и комедии, подчиненные правилу «трех единств». Немецкую драматургию

XVII века, не соблюдавшую «трех единств» и смешивавшую трагическое и комическое, пафос и буффонаду, Готшед безоговорочно отвергал. Он отстаивал «единства», как условие правдоподобия драмы. Однако он истолковывал это правдоподобие в ограниченно-бытовом смысле. Так, необходимость соблюдения единства времени он мотивировал тем, что действие пьесы может происходить только днем, ибо ночь предназначена для сна; необходимость соблюдения единства места — тем, что и актеры и зрители не могут покинуть того места, на котором они находились в начале спектакля. Резкое разграничение классицистами жанров трагедии и комедии Готшед объяснял обыденно понятным сословным принципом: в трагедии выступают только короли, а в комедии только бюргеры вовсе не потому, что короли не могут совершать низменных или смешных поступков, а потому, что театр не должен показывать подобные поступки, так как это вызовет неуважение к властям держащим.

Драматургическая теория Готшеда рисует всю узость и ограниченность кругозора этого немецкого «просветителя». Не удивительно поэтому, что филистерская ограниченность мировоззрения Готшеда, не решавшегося подрывать устои сословного юнкерского государства и гнувшего шею перед отечественным деспотизмом, подверглась жестокой критике со стороны великого просветителя Лессинга. Будучи возмущен холопским рабодепием Готшеда, он решительно отказывался признать какое-либо положительное значение за его деятельностью. В таком же духе высказывался о Готшеде Чернышевский, который воспринимал его как льстеца, карьериста, как человека, лишенного литературного дарования. «Единственной целью его деятельности был личный интерес, и только для увеличения своей славы и власти он старался пробудить участие к немецкой литературе в публике. Вкус публики был так груб, невежество ее так велико, что сочинения Готшеда, человека хитрого, но лишенного литературных талантов, и клиентов его, людей большей частью совершенно бездарных, удовлетворяли общему требованию»¹.

Эту характеристику Готшеда Чернышевским следует признать чересчур политически заостренной. Все же деятельность Готшеда имела в первой половине XVIII века известное положительное значение. С присущей ему непоследовательностью, Готшед все же вел борьбу с манерностью и искусственностью аристократической драматургии XVII века, выступал против преувеличенного пафоса и буффонады, против чисто формальных приемов в поэзии.

Как драматург-практик, Готшед выступил с трагедией «Умирающий Катон» (1731), появление которой начало эру классицистской драматургии в Германии XVIII века. Трагедия эта написана Готшедом на тему, разработанную английским просветителем Джозефом Аддисоном в его популярной трагедии «Смерть Катона». Сделав героем трагедии последнего римского республиканца, Готшед объявил стоическое постоянство, ненависть к тирании и любовь к свободе высшими добродетелями. Однако, изображая в лице Катона «великого гражданина», предпочитающего умереть свободным, чем жить рабом, Готшед не призывал к ниспровержению тирании. Его Катон был как бы утопическим портретом немецкого бюргера, видящего возможность реализации своих политических идеалов только в далеком будущем.

В поэтическом отношении «Умирающий Катон» — произведение очень слабое, созданное Готшедом при помощи клея и ножниц из трагедии Аддисона и написанной под ее влиянием пьесы

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, ст. 53.

француза Дешана. Враги Готшета издевались над теми сухими, топорными стихами, которыми была написана его пьеса. Так, поэт Глейм сострил по поводу трагедии Готшета: «Если бы римский Катон послушал этого саксонского Катона, он бы вторично покончил жизнь самоубийством».

Но как ни слаба и тяжеловесна была эта первая немецкая классицистская трагедия, она имела при своем появлении большой успех. Известную роль в этом успехе сыграло превосходное исполнение заглавной роли артистом Кольгардтом. «Умирающий Катон» довольно долго держался в репертуаре и выдержал в течение двадцати пяти лет десять изданий.

Постановка «Умирающего Катона» Готшета была осуществлена выдающейся актрисой-реформатором Каролиной Нейбер, основоположницей классицистского течения в немецком театре.

Каролина Нейбер, урожденная Вейсенборн (1692—1760), родилась в Рейхенбахе, в семье адвоката, и получила образование, поставившее ее в культурном отношении значительно выше большинства женщин ее времени. Рано потеряв мать, она вынесла немало преследований со стороны сурового отца, противившегося ее актерскому призванию. Наконец в 1718 году она бежала из отцовского дома вместе с любимым ею молодым человеком Йоганном Нейбером, за которого она вышла замуж, вступив вместе с ним в бродячую труппу Шпигельберга. Нейбер был посредственным актером, но он был преданным Каролине человеком, незаменимым помощником во всех ее начинаниях.

Выдающееся актерское дарование и большая культура Каролины помогли ей вскоре выдвинуться среди товарищей по профессии. Она перешла вместе со своим мужем в образцовую труппу Гофмана, находившуюся на содержании у саксонского двора. Выступая в придворных театрах Дрездена, Брауншвейга и Ганновера, она сталкивалась с французскими актерами и была первой немецкой актрисой, сумевшей овладеть александрийским стихом и усвоить искусство торжественной французской театральной декламации. Это придавало благородство ее исполнению «главных и государственных действий», из которых в основном состоял репертуар труппы Гофмана. Она играла во французских трагедиях в немецкой переработке (например, «Родриго и Химена» по Корнелью). В то же время она отдавала большую дань исполнению импровизированных комедий, в которых проявляла большую живость, свежесть и природный юмор.

Как комедийная актриса, Каролина Нейбер пленяла зрителей искусным исполнением ролей, в которых она выступала в мужском костюме (так называемое травести). Она первая перенесла на немецкую сцену это обыкновение, широко распространенное в итальянском, испанском и французском театрах. В Гер-



Каролина Нейбер

мани травести было новостью уже хотя бы потому, что женщины-актрисы появились на немецкой сцене впервые всего лишь за двадцать лет до Каролины Нейбер. До этого женские роли исполняли мужчины. Но если переход к исполнению актрисами женских ролей означал значительный сдвиг немецкого театра в сторону реализма, то переход к исполнению актрисами мужских ролей подсказывался соображениями, имевшими мало отношения к искусству, — стремлением актрис выступать перед зрителями в несколько пикантном виде. Каролина Нейбер не представляла исключения в этом отношении. Особенно славилась она своим исполнением ролей молодых студентов, причем подчас переодевалась в течение одного спектакля по нескольку раз.

Выступая в импровизированных комедиях, Каролина в то же время мечтала о реформе немецкого актерского искусства, желая приблизить его к французской сценической школе. Из

труппы Гофмана она перешла в труппу Вегнера в Брауншвейге, близко стоявшую ко двору, где царило увлечение французским театром. Под влиянием этих придворных спектаклей Каролина все больше увеличивала количество французских трагедий в своем репертуаре. Она ввела в него «Брута» Вольтера и «Александра Великого» Расина в переводах Брессана, а также «Сида» в новой переработке Ланга. Эти начинания, имевшие большой успех у образованных литераторов, внушили Каролине намерение посвятить всю свою жизнь реформе немецкого театра. С этой целью она создала собственную труппу, которая должна была стать плацдармом ее новаторских начинаний. В состав этой труппы вошел ряд выдающихся немецких актеров, в том числе знаменитый исполнитель ролей героев-любowników Кольгардт.

Однако создание образцовой по тому времени актерской труппы еще не разрешало проблемы реформы немецкого театра. Образцовая труппа нуждалась в образцовом репертуаре, каким далеко не являлся репертуар театра Каролины Нейбер: несколько французских трагедий тонули в массе «главных и государственных действий» и импровизированных комедий. Труппа Нейбер задыхалась от отсутствия новой драматургии. В состоянии такого тяжелого репертуарного кризиса Каролина прибыла в Лейпциг весной 1727 года. Здесь она нашла человека, который помог ей провести в жизнь задуманную реформу. Этим человеком был Готшед.

Для немецких актеров эстетические установки Готшеда являлись новым словом, открывавшим перспективы реконструкции актерского искусства. Естественно, что Каролина Нейбер ухватилась за знакомство с Готшедом и привлекла его к работе в своем театре в качестве литературного консультанта. Намеченная ими совместно программа театральной реформы сводилась к следующему: они хотели ввести строгое разграничение жанров (трагедии и комедии); заменить пестрое чередование стиха и прозы александрийским стихом; отказаться от актерской импровизации; ввести в рамки актерскую буффонаду и по возможности совершенно уничтожить ее.

На обязанности Готшеда лежало составление репертуара театра из французских трагедий, создание переводов этих трагедий и просветительская работа с драматургами, актерами и зрителями, в задачу которой входила также борьба за оригинальные немецкие классицистские трагедии. На обязанности же Нейбер лежало практическое проведение нового репертуара на сцену и связанная с этим систематическая работа по перестройке актерского исполнения, по уничтожению старых навыков, завещанных XVIII веком. Союз Готшеда и Нейбер был необы-

чайно важным и плодотворным в истории немецкого театра. В лице Готшеда литература впервые пошла навстречу потребностям театра. Пропасть между драматической поэзией и актерским искусством исчезла.

Каролина Нейбер имела все данные, необходимые для проведения задуманной реформы. Это была смелая, энергичная, настойчивая, живая и честолюбивая женщина, совершенно лишенная присущего большинству антрепренеров стяжательства и готовая тратить огромные деньги на проведение в жизнь задуманных ею начинаний. Она обладала блестящими организаторскими способностями, умела находить и воспитывать талантливых актеров. Помимо актеров, входивших в труппу Нейбер к моменту прибытия в Лейпциг, в ее театр в последующие годы пришли Г.-Г. Кох (1728), являвшийся одновременно трагическим актером и драматургом, пополнявшим репертуар своими переводами и оригинальными пьесами, а затем И.-Ф. Шёнеман (1730), прекрасный исполнитель ролей Арлекина, впоследствии перешедший на амплуа комических слуг французского образца.

Каролина Нейбер проделала громадную работу по перестройке своего театра в художественном и в социально-бытовом отношении. Она завела в своей труппе образцовый порядок, добилась от актеров максимальной точности и пунктуальности на репетициях и на спектаклях, повела решительную борьбу с богемными привычками и с распущенностью нравов, прочно укоренившимися в быту бродячих комедиантов. Она упорно насаждала в актерской среде принципы бюргерской семейственности, хозяйственности и строгости поведения. Ее отношения с актерами носили патриархальный характер: незамужние актрисы жили у нее в доме на положении как бы ее приемных дочерей, неженатым актерам она предоставляла питание у себя в доме, чтобы отучить их от посещения трактиров. Кроме того, она завела в своей труппе своеобразную трудовую повинность; все актеры и актрисы должны были, помимо основной работы, также выполнять необходимые в театральном хозяйстве дополнительные обязанности: актрисы шили костюмы, актеры писали декорации, переписывали роли, вели конторские книги и т. д.

Такая бытовая обстановка способствовала превращению труппы в крепкий, дружный актерский коллектив, глубоко преданный своей директрисе и захваченный ее идеями театральной реформы. Одним из важнейших пунктов этой реформы был переход к литературному тексту, требовавший непривычного для немецких актеров заучивания ролей; последнее трудно давалось старшим членам труппы, в том числе и самой Кароли-

не Нейбер. Еще более трудной для освоения была стихотворная форма, которая на первых порах плохо доходила до зрителей, затрудняя понимание ими текста. Но это не останавливало Каролину, которая упорно приучала актеров и зрителей к александрийскому стиху французского образца, исполняемому на французский лад — плавно, нараспев, с однообразными модуляциями голоса и в необычайно четком ритме. Такая мерная, ритмизованная декламация резко контрастировала со старой манерой речевого исполнения немецких актеров XVII века, оснащенного дикими криками и неистовым пафосом.

Новым приемам актерской декламации соответствовали также новые приемы жестикуляции и всего сценического поведения актеров, тоже воспринятые из французского классицистского театра. Актеры труппы Нейбер жестикулировали и двигались по сцене сдержанно и плавно, соблюдая правила придворного этикета. Техника движений имела у них балетный характер: они стояли, опираясь всей тяжестью тела на одну ногу, в одной из пяти балетных позиций, и проделывали грациозные волнистые движения руками, так называемые «пор-де-бра» (port-de-bras). Сдержанность актерского поведения нарушалась только в моменты высшей страсти; тогда движения актера становились стремительными.

Подобная техника актерской игры, естественно, влекла за собой также изменение костюмов в стиле французского классицистского театра. Это был все тот же традиционный «римский» костюм у мужчин и просторное платье с панье (кринолином) у женщин, столь прочно укоренившиеся во французском театре. Нейбер стремилась придать этому стилизованному костюму аристократическую выдержанность и благородство и с этой целью отбрасывала всякую мишуру и бутафорскую роскошь, излюбленную немецкими комедиантами XVII века. Однако в реформе костюма она шла гораздо дальше культивирования стилизованного костюма французского образца. Вдохновленная Готшедом, который писал в 1730 году о необходимости этнографической точности в костюмах и возмущался тем, что римские воины носят в немецком театре сабли, парики и треугольные шляпы, Каролина Нейбер попыталась на практике преодолеть эти условности. В 1741 году при возобновлении трагедии Готшеда «Умиравший Катон» она выпустила всех актеров в точных римских костюмах, причем обнаженные ноги римлян изображались трико телесного цвета. Однако эта попытка была встречена хохотом и свистками зрителей, после чего уже никогда не возобновлялась. Немецкий бюргерский зритель еще не созрел для восприятия исторически точного костюма.



Немецкий актер в «римском» costume

Гравюра Дене

Репертуар труппы Каролины Нейбер за время с 1727 по 1740 год состоял из двадцати семи трагедий, из которых пятнадцать были переведены Готшедом и другими авторами с французского, а остальные двенадцать представляли собой немецкие подражания французским трагедиям. К этому нужно еще добавить ряд комедий Мольера, Реньяра и Детуша, переведенных на немецкий язык женой Готшеда Луизой, урожденной Кульмус (1713—1762) которая была даровитой поэтессой, владевшей стихом

лучше своего мужа. Конечно, всего этого было недостаточно для того, чтобы заполнить репертуар лейпцигского театра в течение тринадцати лет, и Каролине приходилось, скрепя сердце, сохранять в репертуаре «главные государственные действия» и арлекинады. Она стремилась только освободить эти пьесы от грязных острот и площадных шуток, а подчас сама писала сценарии импровизированных комедий, прологи и эпилоги к спектаклям и т. д. Даже Лессинг сочувственно отзывался о пьесах, сочиненных Каролиной, которую он хвалил за совершенное знание своего искусства.

Несмотря на все смелые реформаторские начинания Нейбер, на ее сцене по-прежнему продолжал выступать немецкий Арлекин — Ганс Вурст, которого Готшед считал главным виновником отставания немецкого театра. Он стал убеждать Каролину изгнать из театра Ганса Вурста, и Каролина после ряда колебаний решилась. Она поставила в октябре 1737 года пролог собственного сочинения, изображавший суд над Гансом Вурстом. Обвиненный в порче общественного вкуса и добрых нравов, Ганс Вурст был осужден на сожжение. Приговор был тут же на сцене приведен в исполнение над соломенным чучелом, одетым в разноцветный костюм Арлекина.

Эта инсценировка была впоследствии высмеяна Лессингом, объявившим ее «самой большой арлекинадой», превзошедшей отмененные Каролиной арлекинады Ганса Вурста. Лессинг сожалел об отказе Каролины от Ганса Вурста, как представителя традиции немецкого народного комического театра. Тем не менее принципиальное значение «суда» над Гансом Вурстом очень велико: он расчистил почву для перехода немецкого театра к литературной комедии. Однако появление такой комедии зависело не только от Каролины Нейбер, и ей приходилось возвращаться к Гансу Вурсту, одевая его в другие костюмы и наделяя другими именами. Объясняется это тем, что публика скучала на представлениях классицистских трагедий и искала в театре привычного развлечения. Скромные дозы такого развлечения, которые Каролина давала публике в комических пьесах, представляемых после трагедий, не могли примирить зрителя с отсутствием ее любимца. В итоге сборы у Нейбер стали падать; особенно болезненно она ощутила это во время своих ежегодных поездок по северным германским городам, которые обычно приносили ей большой доход, помогая содержать стационарный театр в Лейпциге.

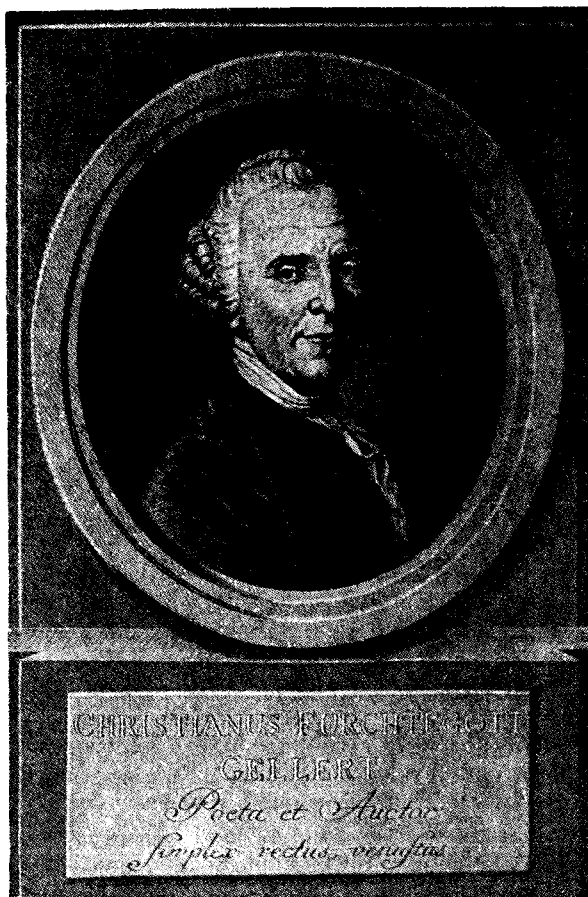
Помимо затруدنений материального характера, Каролина Нейбер теперь вступила в стадию довольно тяжелых взаимоотношений с Готшедом. Первая размолвка между ними произошла в 1739 году, когда Нейбер отказалась переучивать тра-

гедию Вольтера «Альзира» по новому переводу Луизы Готшед. В следующем году, когда труппа Нейбер находилась накануне краха, Каролина приняла приглашение на гастроли в Россию, где она, однако, не имела большого успеха (1740). Возвратившись из С.-Петербурга в Лейпциг, Нейбер нашла свое место занятым актером ее театра Шёнеманом, который создал свою труппу и сумел заручиться покровительством Готшед. Когда же Нейбер стала выступать в Лейпциге одновременно с Шёнеманом (1741), Готшед изменил ей и стал выдвигать труппу Шёнемана. Каролина не осталась в долгу и вывела самого Готшед на сцене в карикатурном виде под именем Порицателя (Tadler), одетого в костюм, усыянный звездами, с крыльями летучей мыши за спиной, с солнцем из сусального золота на голове и с потайным фонарем в руке, при помощи которого он выискивал всевозможные оплошности и ошибки.

Итак, разрыв Каролины с Готшедом был полным. После этого разрыва успех ей окончательно изменил. Все начинания Каролины рушатся, и в 1743 году она покидает свою труппу, думая, что больше не возвратится на сцену. Однако в следующем году она снова вернулась в театр, собрав все лучшие силы своей труппы. Нейбер опять вступила в конкуренцию с Шёнеманом, прочно водворившимся в Лейпциге, а также возобновила свои гастрольные поездки по Германии. Она ставила теперь трагедии драматурга-классициста Элиаса Шлегеля (1718—1749): «Орест и Пилад», «Дидона», «Лукреция» — и его комедии: «Торжество честных женщин», «Немая красота». Кроме того, в ее репертуаре заняли видное место переводные комедии датского драматурга Людвиг Гольберга, пленявшего немецкого зрителя своим сочным комизмом и блестящим мастерством в изображении сатирических характеров, которые казались вывращенными из живой действительности.

Но и этим не ограничилась неутомимая Каролина в своем стремлении отдавать дань всем новаторским течениям в области драматургии. Она стала отводить в своем репертуаре значительное место новому жанру серьезной, трогательной комедии, увлечение которой пришло в Германию из Франции. Она поставила такие пьесы, как «Женатый философ» Детуша, «Меланиду» Лашоссе, «Сидней» Грессе, а затем обратилась к пьесам немецкого подражателя французской «слезной комедии» Геллерта.

Христиан Геллерт (1715—1769) был одним из родоначальников немецкого сентиментализма. Он происходил из пасторской семьи и проводил в своей литературной деятельности характерные для немецкого консервативного бюргерства благочестивые, пиетистские настроения, проповедуя святость семейного очага, бюргерскую добропорядочность, трудолюбие и



Христиан Геллерт
Гравюра Гайда по портрету Граффа

высокую нравственность. Как и Готшед, Геллерт был профессором Лейпцигского университета, в котором читал лекции по литературе и моральной философии.

После того как в 1740-х годах звезда Готшедера померкла и его имя стало синонимом литературного педантизма и безвкусыя, Геллерт сменил Готшедера в роли властителя дум лейпцигской бюргерской интеллигенции. Этот болезненный и сентиментальный человек стал как бы ходячей совестью всего немецкого

бюргерства. У него просили советов не только по литературным, но и по жизненным вопросам. «Верить в Геллерта, в добродетель и в религию — для нашей публики почти одно и то же», — писал один современный критик.

Геллерт был весьма разносторонним писателем. Он сочинял духовные песни, басни, моральные трактаты, романы, пасторали и комедии. Как драматург, он дебютировал комедией «Богомолка» (1745), за которой последовали «Лотерейный билет» (1746) и «Нежные сестры» (1747) — первая немецкая «слезная комедия», имевшая большой успех, несмотря на скучноватый, моралистический тон. Введенный им в Германии новый драматургический жанр Геллерт обосновал в латинском трактате «О трогательной комедии» (1751), подвергнутом несколько лет спустя уничтожающей критике Лессингом за проявившиеся в нем филистерство и сервильизм, характерные для всех произведений Геллерта.

Каролина Нейбер первая поставила комедии Геллерта, точно так же как до этого она первая ставила пьесы Готшпеда и Шлегеля. Однако, несмотря на чуткость и отзывчивость к новым течениям в области драматургии, Каролине не удалось в 1740-х годах восстановить свой прежний театральный авторитет и влияние. Свою историческую миссию она уже выполнила полностью. Она реформировала немецкое актерское искусство и сделала театр способным к интерпретации новой литературной драмы; но пожать плоды этой реформы предстояло ее конкуренту Шёнemannу, труппа которого заняла в 40-х годах XVIII века ведущее место в немецком театре.

Однако перед тем как навсегда уйти из театра, Каролине предстояло еще стать восприемницей величайшего театрального деятеля и драматурга немецкого Просвещения — Лессинга. Каролине Нейбер принадлежит честь постановки трех юношеских комедий Лессинга в 1747—1748 годах. Это было последнее событие в жизни театра Нейбер. Материальные дела ее труппы все ухудшались, и она вынуждена была в 1750 году распустить ее. Правда, она рассчитывала еще на успехи своих гастрольных спектаклей. Но Каролина успела состариться, и ее игра не находила уже прежнего отклика у зрителя. После того как ее попытка утвердиться в Вене кончилась неудачей (1753), Каролина вступила со своим мужем в третьестепенную бродячую труппу, с которой она разъезжала еще некоторое время по Германии. После начала Семилетней войны (1756) она окончательно прекратила свою актерскую работу и последние годы жизни прожила в Лейпциге, где местный врач Лёбер из милости предоставил ей бесплатно приют в своем доме. Здесь она скончалась 30 ноября 1760 года.

Подводя итог театральной деятельности Каролины Нейбер, мы должны высоко оценить реформаторские начинания этой выдающейся женщины, которая вывела немецкий театр из того отсталого состояния, в каком он находился в XVII веке, подчинила театр художественной литературе и необычайно подняла культуру немецкого актера, сделав его способным к столкновению литературной драмы. Следует, однако, отметить значительную ограниченность произведенной Каролиной Нейбер реформы. Дело в том, что проблему реформы немецкого театра Каролина Нейбер решала, отказавшись от национальной традиции, от связи театра с народным творчеством (Ганс Вурст). Она подчинила немецкий театр традициям французского классицизма, к тому же изученным ею далеко не на лучших образцах (она прошла мимо деятельности таких актеров-реформаторов, как Барон и Лекуврёр). В итоге немецкий театральный классицизм оказался жалкой копией французского; он воспринял лишь внешнюю форму французского актерского искусства, чисто механически привитую немецким актерам. Потому созданная Каролиной Нейбер *лейпцигская* школа актерского искусства, при всех ее бесспорных заслугах в области насаждения актерской культуры, была сравнительно кратковременной по своему существованию и по своему влиянию на дальнейшее развитие немецкого актерского искусства. И хотя все выдающиеся немецкие актеры и руководители театров середины XVIII века — Шёнеман, Кох, Эггоф, Аккерман — были учениками Каролины Нейбер и представителями лейпцигской школы, однако уже при жизни Каролины Нейбер эта школа начала распадаться, а ее представители вступили на путь преодоления классицизма и более или менее последовательной борьбы за реализм. Этот путь был намечен великим немецким просветителем Лессингом.

ЛЕССИНГ И СТАНОВЛЕНИЕ РЕАЛИЗМА В ДРАМАТУРГИИ

Если на первом этапе своего развития просветительский театр Германии развивался под знаком классицизма, то, начиная со второго этапа, падающего на 50-е и 60-е годы XVIII века, просветительский театр и драматургия освобождаются от стеснительных рамок классицизма, утверждавшего подражание французским образцам, и вступают на путь создания национальной просветительской драмы, демократической по содержанию и реалистической по художественному методу.

Утверждение принципов реализма, демократизма и народности в немецкой драме XVIII века связано с деятельностью ве-

личайшего немецкого просветителя Лессинга. Он был основоположником немецкой реалистической драмы, а также создателем немецкой литературной и театральной критики. Более того: он «был главным в первом поколении тех деятелей, которых историческая необходимость вызвала для оживления его родины. Он был отцом новой немецкой литературы»¹, как писал о нем в 1856 году великий русский революционный демократ Н. Г. Чернышевский. Будучи исключительно близок в духовном отношении к гениальному немецкому просветителю, Чернышевский был первым критиком, сумевшим разглядеть в деятельности Лессинга начало процесса, который привел немецкую литературу к Гёте и Шиллеру. Он писал о Лессинге: «Все значительнейшие из последующих немецких писателей, даже Шиллер, даже сам Гёте в лучшую эпоху своей деятельности, были учениками его. [...] Он ближе к нашему веку, нежели сам Гёте, взгляд его пронизательнее и глубже, понятия его шире и гуманнее. Только еще недавно стали постигать почти беспримечную гениальность его ума, удивительную верность его идей обо всем, чего ни касался он. Слава Лессинга все возрастает и, вероятно, долго еще будет возрастать. [...] Между своими соотечественниками он решительно не находит соперников в своем веке [...]. ...Гёте и Шиллер только довершили то, что уже было сделано Лессингом, — [...] и все, что было здорового в их идеях, было им внушено Лессингом»².

Все, что Чернышевский говорит о значении Лессинга для истории немецкой культуры и литературы, целиком относится также и к его значению для немецкого театра. Лессинга можно назвать основоположником немецкой театральной культуры нового времени. Он был замечательным драматургом-реалистом, создавшим немецкую социальную драму, национальную немецкую комедию и просветительскую трагедию, исключительно тонким и глубоким театральным критиком и теоретиком драмы, авторитетнейшим театральным деятелем Германии, борющимся за создание немецкого национального театра. В литературном наследии Лессинга драматургия и театральная критика стоят на первом месте. Объяснялось это тем, что в отсталой, полуфеодальной Германии, в которой общественной жизни почти не существовало, на долю театра выпадала исключительно важная воспитательная, культурно-просветительная роль. Совершенно правильно говорит об этом немецкий критик-марксист Франц Меринг в своем известном труде «Легенда о Лессинге» (1892): «На подмостках, отражающих весь мир, буржуазный мир мог

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 9.

² Там же, стр. 9—10.

выявить себя хотя бы с некоторым приближением к видимой правде: он мог здесь всенародно разбирать вопросы, волновавшие его душу; для буржуазных классов сцена была одновременно и амвоном и кафедрой. Для Лессинга она стала тем и другим в большей степени, чем для кого бы то ни было»¹.

Вся многолетняя работа Лессинга как драматурга и как театрального критика была пронизана глубочайшей идейностью, большой принципиальностью в постановке этических и эстетических проблем, огромным политическим темпераментом, делавшим его пламенным борцом против феодализма, абсолютизма и клерикализма, — наконец, подлинным демократизмом, любовью к народу, интересом к его жизни, заботой о его нуждах. Все эти черты характеризуют Лессинга как просветителя, деятельность которого имела широкое общеевропейское и даже мировое значение. Лессинг был реалистом и горячим борцом за реалистический метод против всех отклонений от жизненной правды.

По своим идейно-политическим установкам Лессинг был буржуазным демократом, стоявшим на последовательных просветительских позициях, но в силу исторических условий развития своей страны и своего народа не поднявшимся до тех революционно-демократических позиций, на которых стояли великие русские просветители от Радищева до Добролюбова и Чернышевского. Именно потому Энгельс назвал русских революционных демократов «социалистическими Лессингами», подчеркнув не только сходство, но и глубокое различие между немецким и русскими просветителями, являвшимися, в отличие от Лессинга, идеологами крестьянской революции. Главная особенность мировоззрения и творчества Лессинга выражалась в том, что проблемы Просвещения решались им не в политическом, а в моральном плане, и что законы общественного поведения он извлекал не из государственной, а из частной, семейной жизни и соответствующей морали.

В этом — специфическая особенность драм Лессинга, отличающая их не только от драм французских революционных авторов, но даже от близкой к ним драмы Шиллера «Коварство и любовь», которую Энгельс недаром назвал «первой немецкой политически-тенденциозной драмой»². В отличие от Шиллера Лессинг решает во всех своих пьесах вопросы социальные и политические через моральные проблемы. Выдвижение на первое место моральных коллизий частной жизни делает пьесы Лессинга просветительскими в самом точном смысле этого слова.

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, М.—Л., 1934, стр. 317—318.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1948, стр. 395.

Эти пьесы наметили значительный шаг вперед в смысле утверждения в драме и театре реалистического метода.

Готтольд-Эфраим Лессинг (1729—1781) родился в небольшом саксонском городке Каменце в семье пастора. С самых ранних лет в Лессинге обнаружилась страсть к книгам и учению. Образование он получил в Мейсенской княжеской школе, которую он окончил годом раньше положенного срока — в 1746 году. Осенью того же года он поступил в Лейпцигский университет на богословский факультет, который вскоре оставил ради медицинского. Преподавание в университете не удовлетворяло пытливого и свободолюбивого юношу, вскоре оставившего мечту заняться научной деятельностью, потому что официальная университетская «наука» была засорена схоластическим вздором и служила орудием княжеского деспотизма. Не желая быть «ученым» чиновником, Лессинг избрал себе более свободную профессию литератора.

С самого приезда своего в Лейпциг Лессинг пристрастился к театру, стал его усердным посетителем, перезнакомился с актерами труппы Каролины Нейбер и подружился с их директрисой, делавшей в это время последние усилия удержать созданный ею стационарный театр с литературным репертуаром. Под влиянием этих знакомств Лессинг пробует писать для театра. Его комедия «Молодой ученый» (1747) была поставлена Каролиной Нейбер и имела большой успех. Со своей стороны Лессинг стремился оказать материальную поддержку антрепризе Нейбер, которая находилась накануне краха. Он ссудил Каролине свои скудные средства и выступил поручителем за нее, что заставило его скрываться от кредиторов в августе 1748 года, когда антреприза Нейбер потерпела крах.

В результате Лессинг переехал из Лейпцига в Берлин, столицу Пруссии. В Берлине он знакомится и сближается с просветителями М. Мендельсоном и Х. Николаи, занимается переводами, сотрудничает в «Фоссово́й газете», начав работать в области театральной критики. Он создает в Берлине театральный журнал «Материалы по истории и восприятию театра» (1750), который просуществовал не более года. В 1751 году Лессинг уезжает в Виттенберг, где держит экзамен на ученую степень магистра. Затем он возвращается в Берлин, издает собрание своих сочинений (1753—1754), создает новый театральный журнал «Театральная библиотека», просуществовавший четыре года (1754—1758). Здесь он выдвигает задачу учиться драматургии не на французских, а на английских образцах. Сам он показывает пример плодотворной учебы у английских авторов в своей драме «Мисс Сара Сампсон» (1755), имевшей огромный успех.

В 1756 году Лессинг возвратился из Берлина в Лейпциг, где молодой аристократ Винклер предложил ему совершить путешествие по Европе. Лессинг принял это предложение и отправился вместе с Винклером в Голландию в качестве его секретаря. В Амстердаме путешественники получили известие о начале Семилетней войны (1756—1763), которая испугала Винклера и побудила его возвратиться в Лейпциг. Так рушились надежды Лессинга побывать в передовых странах Европы.

В годы Семилетней войны Лессинг живет сначала в Лейпциге (1756—1758), затем в Берлине (1758—1760) и, наконец, в Бреславле (1760—1765). В театральном отношении этот период деятельности Лессинга довольно бесплоден. Наиболее существенным произведением этих лет являются «Письма о новейшей литературе» (1759—1764) — первое значительное теоретическое сочинение Лессинга, в котором он открывает огонь по Готшеду и немецкому классицизму, являвшемуся своеобразным отражением политики немецкого феодального абсолютизма. В «Литературных письмах» Лессинг выступает уже во всеоружии своего критического гения, со всей присущей ему резкостью суждений, со всей страстной ненавистью ко всякой «половинчатости» и соглашательству.

Во время Семилетней войны Лессинг состоял в Бреславле секретарем при губернаторе Силезии генерале Тауэнцине. Эта должность дала Лессингу возможность ближе соприкоснуться с военной средой. Материал своих наблюдений над офицерством армии Фридриха II Лессинг впоследствии использовал в своей знаменитой комедии «Минна фон Барнгельм, или Солдатское счастье» (1767). Каковы были настроения Лессинга во время Семилетней войны? Иногда утверждают без всяких к тому оснований, что Лессинг был сторонником Семилетней войны. На самом же деле Лессинг был врагом завоевательной политики Фридриха II. Как подлинный демократ, Лессинг считал, что бюргерству нет никакого дела до «кровоавой тяжбы двух самодержцев». Он ненавидел Семилетнюю войну, потому что бюргерство должно было оплачивать все ее тяготы и потому что эта война наносила огромный ущерб культурной жизни страны.

В 1765 году Лессинг переехал из Бреславля в Берлин, оставив должность секретаря при генерале Тауэнцине. Уезжая из Бреславля, Лессинг проявил свой политический радикализм, себе нежелание остаться чиновником на прусской службе, ибо, по его словам, «король прусский платит только тем, кто согласен отказаться от своей независимости». Лессинг не принял также предложенную ему профессуру в Кёнигсберге, потому что профессора риторики должны были ежегодно произносить панегирики в честь короля. Поступив так, Лессинг обрек себя



Готгольд-Эфраим Лессинг

на материальные лишения, но сохранил свою независимость, которую ценил выше всего.

Двухлетнее пребывание в Берлине (1765—1767) еще более усилило ненависть Лессинга к деспотизму Фридриха. Город, которым Фридрих гордился как маленькой копией Парижа, представлялся Лессингу «проклятой каторгой», а вся Пруссия — «самой рабской страной в Европе». Задыхаясь в душной атмосфере прусской столицы, Лессинг лелеял мысль покинуть, по примеру Винкельмана, Германию и переселиться в Италию или Грецию, чтобы быть ближе к обожаемой им античной культуре. Однако материальные затруднения не позволяли ему осуществить этот план, и он оставался в опостылевшем ему Берлине, пребывая в крайне мрачном настроении.

Так обстояло дело в тот момент, когда Лессинг неожиданно получил от драматурга Лёвена предложение переехать в Гамбург для работы в организуемом им Гамбургском Национальном театре. Это начинание, возникшее в «вольном городе», не имевшем никакого двора, окрылило Лессинга самыми радужными надеждами. Лессинг увидел в нем реализацию своей давнишней мечты о создании театра, посвященного пропаганде немецкого национального искусства, которое выражало в отсталой и раздробленной Германии идею национального объединения страны. В итоге Лессинг отклонил предложенную ему профессию в Касселе и в апреле 1767 года переехал в Гамбург.

Однако Гамбургский Национальный театр оказался вследствие ряда причин начинанием непрочным и недолговечным. Он просуществовал всего полтора года и закрылся в ноябре 1768 года, оставив после себя ощущение несбывшейся прекрасной мечты о создании высокохудожественного, независимого от кассы и сборов театра, посвященного пропаганде национальной немецкой драматургии. Создание такого театрального органа в Гамбурге в 1767 году было явно преждевременным¹.

Хотя Гамбургский Национальный театр был только небольшим эпизодом в истории немецкого театра XVIII века, однако память о нем не исчезла благодаря Лессингу, который обессмертил его в своей «Гамбургской драматургии». Эта знаменитая книга, создавшая целую эпоху в истории европейской театральной критики, представляет собой собрание театрально-критических фельетонов (общее количество — 104), написанных Лессингом с 1 мая 1767 по 19 апреля 1768 года. В этих фельетонах Лессинг давал обусловленную при его вступлении в число работников Гамбургского Национального театра систематиче-

¹ Подробнее о Гамбургском Национальном театре и о причинах его быстрого распада будет изложено в главе «Развитие актерского искусства».

скую оценку спектаклей этого театра. Каждая статья выходила в виде небольшой брошюры. Первое время издание носило регулярный характер и выходило два раза в неделю (по вторникам и пятницам). Начиная с 18 августа регулярный выпуск статей прекратился. Некоторые статьи (32—34 и 83—104) были выпущены отдельными томиками. Последние статьи «Гамбургской драматургии» были опубликованы весной 1769 года, когда театр уже не существовал. Тогда же Лессинг выпустил и полное издание своего труда, который затем неоднократно перепечатывался.

Далеко не вся история Гамбургского театра отражена в труде Лессинга. Он разобрал только пьесы, поставленные в первых пятидесяти двух спектаклях театра (до 28 июля 1767 года). Только в первых двадцати пяти статьях Лессинг касался искусства актеров, прекратив свои высказывания о них после инцидента с примадонной труппы Гензель, обиженной одной из его статей. Чем дальше, тем больше Лессинг смотрел на спектакли Гамбургского театра как на предлог для высказывания своих суждений по теории драмы и эстетике.

Наряду с «Литературными письмами» и «Лаокооном» «Гамбургская драматургия» принадлежит к числу наиболее значительных в идейно-теоретическом отношении произведений Лессинга. Лессинг прокладывает здесь путь к новой, просветительской и реалистической теории драмы, обосновывающей его драматургическую практику. Однако пьеса, задуманная Лессингом в качестве иллюстрации к его теории драмы, «Эмилия Галотти» (1772) была создана Лессингом через четыре года после распада Гамбургского Национального театра, когда он перестал интересоваться театром, вступившим на новую, неприемлемую для Лессинга платформу, определяемую движением «бури и натиска». Это было уже во время пребывания Лессинга в Вольфенбюттеле, которое явилось последним этапом его жизненного пути. Лессинг состоял здесь с 1770 года на герцогской службе в качестве заведующего придворной библиотекой. Годы работы в Вольфенбюттеле были для Лессинга особенно тяжелыми, потому что он вынужден был здесь в силу ряда семейных обстоятельств отказаться от своей независимости и пойти на службу к герцогу Брауншвейгскому, который пригласил его в качестве рекламы своему двору.

Главным предметом интересов Лессинга в последние годы его жизни становится борьба с религиозным суеверием и фанатизмом. Он восстанавливает против себя клерикальные круги публикацией «Вольфенбюттельских фрагментов» (1774—1778), в которых он издал посмертные сочинения деиста Реймаруса, отрицавшего религиозное откровение и библейские чудеса. Кле-

рикалы, возглавляемые главным гамбургским пастором Гёце, обвинили Лессинга в безбожии и потрясении основ, а правительство запретило дальнейшую публикацию «Фрагментов» и приказало прекратить полемику по религиозным вопросам. Тогда Лессинг перевел полемику на язык искусства и написал свою последнюю драму «Натан Мудрый» (1779), в которой развил чисто просветительскую точку зрения на религию и ее роль в человеческой жизни.

Не решаясь открыто выступать против религии, Лессинг высказывает в это время в философском этюде «Воспитание человеческого рода» (1780) мысль о том, что значение всех религий измеряется их воспитательной ценностью и что в будущем настанет такой момент, когда человечество достигнет достаточно высокого культурного и нравственного уровня, вследствие чего перестанет нуждаться в церкви и религии. Эти мысли Лессинга были для своего времени безумно смелыми, и они ударили по церковному учению не менее, если не более сильно, чем издательства Вольтера. Это и объясняет ярость клерикалов и реакционеров всех времен по адресу произведений Лессинга последних лет, в том числе и «Натана Мудрого», преданного сожжению германскими фашистами среди других лучших немецких книг.

Лессинг никогда не касался в своих произведениях общественно-политических вопросов. Причиной тому была отсталость немецкого бюргерства и жалкие условия общественной жизни в Германии. Только в одном произведении — «Беседы для вольных каменщиков» (1778—1780), — изданном им за несколько месяцев до смерти, он сделал попытку в замаскированной форме перейти от вопросов философско-теологических к вопросам общественно-политическим. При этом он представлял себе общественное развитие в виде медленного, почти незаметного движения человечества вперед по пути прогресса. До идеи революционного переустройства общества Лессинг не мог подняться в стране, в которой бюргерство было лишено самой элементарной политической активности. Потому целью Лессинга было воспитывать широкие слои бюргерства, пробуждать в них элементы классового самосознания, учить их обособляться от юнкерства и юнкерской монархии. В этом смысле можно сказать, что все произведения Лессинга, как теоретические, так и художественные, были для его современников учебником жизни и классовой борьбы.

Лессинг скончался в Брауншвейге в возрасте всего пятидесяти двух лет. Непосредственной причиной его смерти были исключительно тяжелые в моральном отношении условия службы в качестве герцогского библиотекаря. Моральная травма,

нанесенная независимому нраву Лессинга, надломил его организм также и физически. Немалую роль здесь сыграла также преждевременная смерть любимой его жены.

Значение деятельности Лессинга в истории немецкой культуры неоспоримо. Он был подлинным вождем зрелого немецкого Просвещения, поднявшим немецкую мысль до высот, присущих передовым европейским странам. Идейное воздействие Лессинга было ощутимо во всех областях культуры. Все передовые люди Германии, в какой бы области они ни работали, были в той или иной степени его учениками и продолжателями. При этом они чаще всего не достигали мощи его мысли, силы и независимости его характера. «Такой человек, как Лессинг, нужен нам, потому что он велик именно благодаря своему характеру, благодаря своей твердости. Столь же умных и образованных людей много, но где найти подобный характер!» — воскликнул Гёте в 1825 году, беседуя со своим секретарем Эккерманом¹. Гёте же принадлежат знаменитые слова, которыми он особенно сильно выразил свое восхищение Лессингом: «По сравнению с ним мы все еще варвары!» Горячим почитателем Лессинга являлся, как уже было указано, Чернышевский, писавший о нем: «Личность этого человека так благородна, величественна и вместе так симпатична и прекрасна, деятельность его так чиста и сильна, влияние его так громадно, что чем более всматриваешься в черты этого человека, тем сильнее и сильнее проникаешься безусловным уважением и любовью к нему»².

В историю немецкой и европейской литературы и в историю немецкого и европейского театра Лессинг вошел одновременно как великий критик и великий драматург. Его работа в этих двух областях литературной деятельности развертывалась параллельно, так что каждый этап его деятельности отмечен значительными выступлениями в каждой из этих двух областей. Так раннему периоду драматургической деятельности Лессинга, периоду его юношеских комедий, соответствуют его ранние критические статьи в «Фоссовской газете», «Берлинской привилегированной газете» и в созданных им двух театральных журналах. Второму периоду драматургической деятельности Лессинга, отмеченному его увлечением английской драмой и романом, отразившимся в драме «Мисс Сара Сампсон», соответствует в области критической деятельности сборник Лессинга «Письма о новейшей литературе». Третьему периоду драматургической деятельности Лессинга, периоду его творческой зрелости, отме-

¹ И.-П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, М.—Л., 1934, стр. 285.

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 73.

ченному созданию двух шедевров — «Минны фон Барнгельм» и «Эмилии Галотти», — соответствует высший подъем его эстетической мысли, отразившийся в двух основных критических трудах — «Лаокоон» и «Гамбургская драматургия». Наконец, четвертому периоду драматургической деятельности Лессинга, отмеченному созданием просветительской трагедии «Натан Мудрый», соответствуют философские и публицистические сочинения вольфенбюттельского периода, как-то: «Вольфенбюттельские фрагменты», «Анти-Гёте», «Воспитание человеческого рода», «Беседы для вольных каменщиков». Лессинг этого периода отодвигает вопросы литературно-эстетические на задний план перед вопросами морально-философского порядка.

Но, говоря о параллельной работе Лессинга в критической и драматургической области, следует подчеркнуть, что ведущую роль у Лессинга, по его собственному утверждению, играла его критическая деятельность. В последней статье «Гамбургской драматургии» он скромно отрицал наличие у него врожденного поэтического таланта, говорил, что «все должен вытягивать из себя с усилием» и что «был бы очень скуден, холоден и близорук, если бы до известной степени не выучился скромно разрабатывать чужие сокровища, греться у чужого камелька и усиливать свое зрение искусственными стеклами». О своих пьесах он прямо утверждал: «Тем, что в них есть сносного, я обязан единственно критике». «Вот почему, — прибавлял Лессинг, — мне всегда было обидно и досадно, если я читал или слышал что-нибудь клонящееся к порицанию критики. Она, говорят, губит таланты, а я льстил себя надеждою позаимствоваться от нее чем-нибудь, что весьма близко приближается к таланту. Я — хромой, которому не может быть приятна сатира на костыли»¹.

К этим чересчур скромным и самокритическим высказываниям Лессинга Чернышевский сделал совершенно правильную поправку: «Эти слова имеют вовсе не такой смысл, чтобы отнимать у Лессинга поэтический талант: поэтического таланта, без сомнения, было у него не меньше, нежели у кого-нибудь из немецких поэтов, кроме Гёте и Шиллера, [...] он только хотел сказать, что [...] у него творчество слишком слабо, в сравнении с силою вкуса и мысли и действует не самопроизвольно, [...], а только по внушению и под влиянием обсуждающего ума. [...] Словом, поэзия не была сильнейшим из его талантов². И действительно, наиболее яркой стороной дарования Лессинга был необычайно острый, глубокий, исключительно подвижный ум,

¹ Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936, стр. 365. Далее ссылки на «Гамбургскую драматургию» даются по этому изданию

² Н. Г. Чернышевский, цит. соч., стр. 99.

наделенный блестящим аналитическим и, пожалуй, еще более блестящим полемическим даром. Именно эти качества в сочетании с присущим ему колоссальным писательским темпераментом, с огромной энергией, устремленной на служение делу народного просвещения и общественного прогресса, сделали его великим критиком, возглавившим работу по обновлению немецкой литературы и немецкого театра. Это отметил Белинский, подчеркнувший, что в Германии «литературный переворот совершился не чрез великого поэта, а чрез умного энергического критика — Лессинга»¹.

С самого начала своей критической деятельности Лессинг ставит перед собой задачу устранить препятствия, стоящие на пути развития немецкой литературы и драматургии. Такими препятствиями являлись, с точки зрения Лессинга, придворное раболепие, филистерский оппортунизм, мещанское законопослушание, обывательский страх перед всем новым, свежим, необычным. Такие черты Лессинг находил в равной мере в произведениях классициста Готшеда и сентименталиста Геллерта, хотя они и являлись противниками в вопросах художественного метода. Лессинг бил и Готшеда и Геллерта за то, что они ничего не делали для воспитания классового самосознания в немецком бюргерстве и, напротив, развивали в нем верноподданнические чувства, всемерно укрепляя авторитет карликовых германских самодержцев. Вот почему он в тоне издевательства пишет в «Берлинской привилегированной газете» (1751) рецензию на сборник стихов Готшеда: «Всем, соответственно званию, милостивейшим или просто милостивым любителям и покровителям настоящей немецкой поэзии рекомендуем мы это произведение. [...] Первая часть стара, но порядок в ней нов, и он может оказать честь самому изысканному придворному этикету [...]; вторая часть по большей части нова и украшена тем же порядком, который так превосходно царит в первой, так что все стихотворения, посвященные венценосным и княжеским персонам, находятся в первой книге, те, которые посвящены графам, дворянам и им подобным, находятся во второй книге; все же дружественные песни помещены в третьей. Эти стихи продаются в местных книжных магазинах и в Потсдаме за два талера и четыре гроша. Два талера уплачиваются за смехотворное в этой книге, а полезного там приблизительно на четыре гроша».

Сервильизм Готшеда обесценивал в глазах Лессинга все его произведения. Так, цитируя в своем семнадцатом письме (из сборника «Письма о новейшей литературе») суждение умеренно-

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 364.

просветительского журнала «Библиотека изящных искусств» о Готштеде, который писал, что «никто не будет отрицать, что немецкий театр в значительной степени обязан своим первым усовершенствованием господину профессору Готштеду», Лессинг решительно заявляет: «Я этот никто; я совершенно отрицаю это». Точно так же поступает Лессинг и с Геллертом. В своих «Рассуждениях о слезливой или трогательной комедии» (1754) Лессинг разносит написанный на латинском языке трактат Геллерта «О трогательной комедии» за его оппортунизм и сервильизм, а также за подражание французскому жанру «слезной комедии». Лессинг противопоставил этому жанру жанр английской «домашней трагедии», разработанный Лилло и Муром. Английская «домашняя трагедия», при всей пуританской ограниченности, была гораздо более последовательной в своей классовой буржуазной установке. Рекомендую английскую «домашнюю трагедию» вниманию немецких драматургов, Лессинг считал, что освоение опыта английских драматургов может больше помочь классовому самоопределению немецкого бюргерства, чем ориентация на пьесы верноподданного пошляка Геллерта.

Кампания против Готштеда и немецкого классицизма, развернутая Лессингом в «Литературных письмах», была не единственной задачей, разрешенной им в этом первом его крупном критическом сочинении. Наряду с рационалистом Готшедом Лессинг разносит здесь его антагонистов, швейцарских поэтов Бодмера, Брейтингера и особенно Клопштока, главу «серафической» поэзии, пропагандировавшего в Германии религиозно-мистические настроения. Он насмехается также над поверхностным свободомыслием Виланда, переплетающимся с отдельными перепевами «серафической» поэзии Клопштока. Он борется с классицизмом и сентиментализмом за боевую, воинствующую литературу и драматургию. При этом, хотя в творчестве самого Лессинга занимали огромное место моральные проблемы, он ставит вопрос о вреде морализации, уводящей от реальной действительности, и подчеркивает, что художественное произведение не должно быть подчинено моральной схеме. Мораль не должна расходиться с требованиями правдивости в искусстве, широты и свободы в изображении живых характеров. Плоха та мораль в пьесе, которая отвлекает зрителя от развития действия, нарушает стройность композиции пьесы.

Таким образом, Лессинг ставит перед собой задачу воспитания не прекраснодушных филистеров, но мужественных людей, умеющих чувствовать, склонных сострадать всем несчастным, но в то же время лишенных безволия, общественной пассивности, присущих представителям сентиментализма.

В поисках большого искусства, отражающего действительность и вместе с тем проникнутого мужеством и энергией, Лессинг обращается к античности и Шекспиру, которых он противопоставляет вредному влиянию в Германии французского классицизма. Он пишет: «Если бы лучшие пьесы Шекспира с весьма немногими изменениями сделались доступными немецкой публике, я убежден, что это дало бы лучшие результаты, чем перенесение на нашу сцену Расина и Корнеля». Он впервые высказывает здесь мысль, впоследствии развитую им в «Гамбургской драматургии», что Шекспир ближе к античным драматургам, чем Корнель и Расин, которые восприняли и освоили их чисто механически, тогда как Шекспир «своеобразными и неизвестными путями» уловил сущность греческой трагедии — умение вызывать страх и сострадание, о котором говорил Аристотель. Лессинг сожалеет о том, что познакомился с Аристотелем раньше, чем с теми греческими трагиками, на которых он опирался, когда писал свою «Поэтику». Не от правил нужно идти к художественным произведениям, а от художественных произведений к правилам, то есть от практики к теории. Трагедии античных драматургов и Шекспира содержат в себе законы истинного искусства. Сознывая свое недостаточное знакомство с Гомером, Софоклом, Еврипидом и Шекспиром, Лессинг приступает к их внимательному изучению. Под влиянием этих занятий крепнет его теоретическая мысль и получают окончательное оформление его взгляды на искусство.

Своей высшей точки эстетическая теория Лессинга достигает в двух больших теоретических трудах — в «Лаокооне» и в «Гамбургской драматургии». Эти классические произведения Лессинга отмечены печатью полной самостоятельности эстетической мысли. Это решительно отделяет их от предшествующих критических работ Лессинга, в которых он еще повторял положения и взгляды, вызванные до него английскими и французскими просветителями. В «Лаокооне» и в «Гамбургской драматургии» Лессинг пошел дальше английских и французских просветителей, потому что дал законченную теорию *просветительского реализма*, этой важнейшей ступени в развитии искусства эпохи Просвещения в общеевропейском масштабе.

Ни один европейский просветитель до Лессинга не дал такого последовательного и глубокого обоснования реализма, даже Дидро. Пробным камнем в этом отношении может служить отношение Лессинга к Шекспиру, которого он объявляет в «Гамбургской драматургии» величайшим художником нового времени, воплощением подлинной жизненной правды. В этом отношении Лессинг далеко опережает английских и французских просветителей, которые, признавая наличие у Шекспира

могучей природной силы, верности природе, творческого разнообразия, мастерства построения индивидуальных характеров, упрекали его в недостатке логики, отсутствии меры, порядка и вкуса, незнании правил. Такие упреки Шекспиру бросали не только Поп, Адисон, Сэмюэль Джонсон, а во Франции — Вольтер; в известной мере порицание «хаотичности и беспорядочности» Шекспира остается даже у Дидро, который сравнивает Шекспира с «безобразным, грубо высеченным колоссом». Как ни уважает Шекспира Дидро, он не видит в нем исходной точки дальнейшего художественного развития. В этом отношении Лессинг далеко позади оставил всех своих предшественников, включая и великого материалиста и реалиста Дидро.

Однако понимание Шекспира самим Лессингом все же не охватывает тех титанических масштабов, которые были присущи реализму Возрождения. Просветитель Лессинг, как и вся его эпоха, чужд присущей Шекспиру широте охвата явлений действительности и смелому воспроизведению ее противоречий. Он воспринимает идеи и конфликты произведений Шекспира только в моральном плане. Шекспир интересен ему частной правдой отдельных бытовых положений и психологических состояний, простотой и естественностью чувств. Но даже такое «камерное» восприятие Шекспира, безусловно, имело большое значение для формирования просветительского реализма.

Утверждение просветительского реализма имело своей предпосылкой в Германии разгром классицизма, который воспринимался здесь односторонне отрицательно, как художественное направление, всегда препятствовавшее идеологической эмансипации немецкого бюргерства. Первым трудом, посвященным этой задаче, является трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), написанный Лессингом под впечатлением знакомства с трудами знаменитого искусствоведа Винкельмана. В этой книге Лессинг, исходя из различия между живописью и поэзией, как между пространственным и временным искусствами, устанавливает границы между этими искусствами и вытекающие из их сущности законы или принципы. Здесь он расходится с теоретиками классицизма, которые отождествляли законы поэзии с законами живописи и скульптуры, выдвигая перед всеми искусствами принцип абстрактной типизации, облагораживания действительности. Лессинг, напротив, выдвигает принцип индивидуализации, причем ищет различные формы его проявления в поэзии и живописи. Если для живописи характерным моментом является описание, то для поэзии характерно движение, действие. Потому что основной объект поэзии — не «мертвая природа», а человек как носитель социального разума. Поскольку силой поэзии является передача явлений

жизни в их динамике, в их развитии, постольку именно поэзия более всего соответствует эстетическим запросам нового времени, то есть буржуазного общества. Если образ человека в скульптуре выражает его родовую сущность, то образ человека в поэзии, напротив, выдвигает на первое место его индивидуальные черты. Поэзия обобщает, типизирует явления через их индивидуализацию.

Все эти эстетические рассуждения Лессинга имеют определенный социально-политический смысл. По существу, Лессинг защищает здесь право буржуазной личности на свободное выражение в искусстве своих мыслей и чувств против обезличивающей эстетизации их в искусстве абсолютистского государства — классицизма. Когда Лессинг нападает на представителей пластического принципа в поэзии, он борется против фальшивой эстетизации, прикрывающей уродства и бедствия реальной жизни условной симметрией, надуманной гармонией, холодной риторикой и превращающей характеры людей в абстрактные схемы, маски. Изображение живого, индивидуального человека во всем богатстве его внутреннего мира — такова основная задача истинной поэзии, по мнению Лессинга.

Общественное значение произведенного Лессингом в «Лаокооне» разгрома классицизма было поистине огромно. Лессинг указал всем передовым представителям немецкого общества их непосредственную задачу — общественный протест и борьбу за свободу. Эта задача была подхвачена передовой немецкой молодежью 1770-х годов, так называемыми «штюрмерами», во главе с молодым Гёте. «Надо быть юношей, чтобы представить себе, какое влияние на нас имел «Лаокоон» Лессинга. Это сочинение подняло нас из области жалкого созерцания в свободные пространства мысли», — пишет Гёте в своей «Поэзии и правде»¹. Призыв Лессинга был правильно понят не как призыв к узко-литературной реформе, но как призыв к перестройке общественно-политической жизни через литературу и искусство.

То, что было начато Лессингом в «Лаокооне», было им продолжено и конкретизировано в «Гамбургской драматургии». Выше были изложены обстоятельства возникновения этой книги, наложившие некоторый отпечаток на ее построение, придавшие ей некоторую композиционную рыхлость. Но эти недочеты книги бледнеют перед свежестью и остротой ее мысли. «Гамбургская драматургия» является одним из основных трудов по театрально-драматургической эстетике эпохи Просвещения. Лессинг прокладывает здесь путь к новой, просветительской и реалистической теории драмы посредством систематиче-

¹ Гёте, Собр. соч., т. IX, М., 1935, стр. 334.

ской и беспощадной борьбы с классицизмом. Основная тенденция «Гамбургской драматургии» развивает мысли, высказанные в «Лаокооне»: во имя естественной человеческой природы Лессинг осуждает отвлеченное искусство драматургов французского классицизма и их немецких подражателей.

Главной точкой прицела критики Лессинга является французская классицистская трагедия. Лессинг посвящает очень много страниц опровержению ее эстетических принципов и ее драматургической практики. Он доказывает, что французский классицизм извратил теорию драмы Аристотеля, приспособив ее к эстетическим потребностям и предрассудкам аристократических зрителей. Он энергично полемизирует с Буало, Корнелем и Расином, разоблачая отвлеченность и схематичность классицистской трагедии, ее отрыв от жизненной правды. Он воюет с мнимым историзмом французской трагедии, ставящей себе задачу утверждения абсолютной монархии путем прославления венценосцев и аристократических героев. В своем знаменитом, хотя и крайне полемическом, тенденциозном разборе «Родогуны» Корнеля Лессинг упрекает французского драматурга в чрезмерной гиперболизации характеров и завершает свой анализ такой характеристикой Корнеля: «Чудовищный, гигантский — вот подходящие к нему эпитеты, а не «великий». Не может быть великим то, что противоречит правде».

Противоречие правде, отклонение от природы, искажение исторической действительности — таковы главные обвинения, выдвигаемые Лессингом против французских трагических поэтов. Лессинг объясняет все эти художественные недостатки пьес тесной связью их с двором. Он пишет: «Я давно придерживаюсь того мнения, что двор не такое место, где поэт мог бы изучать природу. Ну, а если пышность и этикет обратили людей в машин, то дело поэта снова обратить эти машины в людей». В этих словах сжато формулирована основная задача, которую Лессинг ставит перед немецким театром, — борьба за реализм, за правдивость, простоту и жизненность искусства, которые должны сделать этот театр подлинно народным.

Помимо Корнеля и Расина, Лессинг направляет свои критические стрелы также в Вольтера, которому достается в «Гамбургской драматургии», пожалуй, даже больше его предшественников. Отношение Лессинга к Вольтеру нередко вызывало недоумение биографов Лессинга. Они пытались объяснить придирическое отношение Лессинга к французскому писателю, столь близкому к нему в основных идейных установках, личным столкновением, некогда бывшим между ними. На самом же деле причины нападок Лессинга на драматургию Вольтера гораздо глубже и принципиальнее. Лессинг всегда относился к Вольтеру

двойственно, различая в нем, по выражению Ф. Меринга, «придворного поэта и буржуазного писателя».

Лессинг критиковал Вольтера за его подчинение классицистской доктрине, в котором Лессинг видел выражение приморенческого отношения Вольтера к придворной культуре. Он критиковал Вольтера за аристократические условности в его трагедиях, за проявляющиеся в них изысканность и искусственность, заслоняющие вложенные в них просветительские идеи.

Критикуя условности французской классицистской трагедии, Лессинг пытался встать по отношению к ним на историческую точку зрения. Он старался понять, как и почему могло возникнуть правило «трех единств»; при этом он показывал закономерность его появления в греческом театре, но тут же подчеркивал, что греки никогда не возводили обыкновения соблюдения единства времени и места в тираническое правило, потому что для них в трагедии главным было единство действия. Французские же классицисты, напротив, поставили единство действия в зависимость от единств времени и места, иначе говоря — принесли внутреннее единство пьесы в жертву ее внешней упорядоченности. Так, эстетически закономерное в момент его возникновения правило «трех единств» оказывается неприемлемым для современного театра. Примерно то же можно сказать и об изысканном слоге, которым пишутся французские трагедии и которым герои этих трагедий пользуются даже в минуты сильных переживаний. Между тем этот «изысканный, прилизанный, напыщенный язык несовместим с выражением чувства». Правда, французские драматурги ссылаются на то, что таким языком говорят короли и придворные. «Тем хуже для королей, если они не умеют говорить естественным образом!» — энергично восклицает Лессинг. Он замечает, что в минуту страсти люди меньше всего заботятся о хорошем слоге. Между тем Заира в трагедии Вольтера даже свою страсть выражает «в весьма тонких и приличных выражениях». Лессинг остроумно называет такой способ выражения любви «канцелярским языком».

Несмотря на значительные полемические преувеличения, лессинговская критика классицизма безусловно имела прогрессивный характер. Она смело порывала с аристократическими традициями и предрассудками, стеснявшими движение немецкого театра в сторону реализма. В процессе своей борьбы за утверждение реалистического искусства Лессинг опирался на реалистические элементы, которые он находил в античной трагедии и у Шекспира.

Раньше большинства своих современников Лессинг ощутил могучий реализм Шекспира и считал освоение Шекспира одной

из основных предпосылок к созданию новой реалистической драмы. Вместе с тем он предостерегал от копирования Шекспира, ибо считал, что «Шекспира следует изучать, а не обкрадывать» и что «Шекспир должен быть для нас тем же, чем для пейзажиста камера-обскура: он должен внимательно смотреть в нее, чтобы научиться, как природа во всех случаях отражается на плоскости, но ничего не заимствовать из нее».

Борьба Лессинга с французским классицизмом была совершенно лишена какого-либо шовинистического привкуса. Лессинг воевал с классицистской трагедией не потому, что она была французской, а потому, что она была придворной. Он отзывался с большим уважением о ряде французских драматургов XVIII века (например, о Детуше, Лашоссе, Дидро), которые были, по его мнению, свободны от сервиллизма и от влияния придворной культуры. Но, защищая французскую «слезную комедию» и мещанскую драму в противовес классицистской трагедии, Лессинг замечал также слабые стороны этих жанров, которые не порождали у зрителя героических настроений, а героика была так же необходима широким кругам немецкого бюргерства, как она была необходима во Франции поднимающемуся третьему сословию.

Чувствуя ограниченные возможности мещанской драмы как средства гражданского воспитания, Лессинг то противопоставлял ей историческую драму, время для создания которой в XVIII веке явно не пришло вследствие отсутствия у просветителей четких исторических взглядов на развитие общества, то обращал свои взоры в сторону некоторых сторон классицистской эстетики, например, утверждая, что театр должен быть трибуналом, в котором выносятся приговоры по поводу темных сторон общественной жизни. Вообще как Лессинг ни нападал на классицизм, некоторая связь с классицизмом у него оставалась и в теории и в драматургической практике. Так, например, Лессинг всегда сохранял пристрастие к строго логическому развитию темы, к концентрации действия в пространстве и во времени и обнаруживал, как классицисты, безразличие к местному колориту.

Лессинг высказывал о драме и театре много ценнейших мыслей, питавших практику немецкого театрального новаторства в течение целых ста лет. Ряд положений Лессинга продолжает сохранять ценность также и в наши дни.

Наряду с вопросами теории драмы Лессинг касается в «Гамбургской драматургии» также вопросов теории актерского творчества. Прежде всего Лессинг считает, что сценическое искусство намечает некоторый средний путь между живописью и поэзией, восполняя недостатки и ограниченность обоих

искусств. «Искусство актера занимает средину между изобразительными искусствами и поэзией. Высшим законом его, как живописного с виду, должна, правда, быть красота, но, как живописному в движении, ему нет нужды всегда придавать позам то выражение спокойствия, которое так поражает нас в произведениях античного искусства. [...] Конечно, это искусство есть немая поэзия, но такая, которая стремится быть непосредственно понятною в наших глазах»¹, — пишет Лессинг.

Лессинг порицает систему актерской игры, выработанную в классицистском театре, потому что она подчиняла естественное выражение чувства тому шаблонному, условному изяществу, которое было скопировано с придворных манер, поз и жестов. При такой «пластической» манере игры театр уподобляется живым картинам, а актер — движущейся статуе или марионетке. Лессинг издевается над такими пантомимическими жестами. Он подчеркивает необходимость «содержательности движений», их соответствия чувству или переживанию, которое хочет выразить актер. Лессинг смело рвет с традициями классицизма и настаивает на реалистической системе актерской игры.

Актер должен уметь показывать характер не статичным, но в движении, в развитии. Он должен уметь переходить от одного душевного состояния к другому с такой естественностью, чтобы зритель не замечал никаких скачков. Актер должен уметь трактовать образ психологически углубленно. Лессинг отмечает эту черту у актрисы Лёвен, которая, исполняя роль Елизаветы в трагедии Тома Корнеля «Граф Эссекс», создала не штампованный образ гордой королевы, а правдивый образ «влюбленной женщины, которой чувство ревности подсказывает, что она королева», вследствие чего «слабость ее становится страшной»².

Лессинг требует от актера благородства и человечности создаваемых им образов. Он требует, чтобы актер умел перевоплощаться, был «таким Протеем своего искусства, каким общая молва давно признала Гаррика»³. При этом наиболее существенной особенностью настоящего актера является для просветителя Лессинга его умение воодушевляться *моральным смыслом* исполняемого драматического произведения. Под моральным смыслом Лессинг понимал идею автора. Лессинг ставит перед актером задачу «мыслить вместе с поэтом», а для этого он должен глубоко впитать в себя его идеи и правдиво донести их до зрителя. Особенно серьезного отношения Лессинг требует от актера к тем местам роли, которые являются как бы рупором

¹ Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, стр. 25—26.

² Там же, стр. 100.

³ Там же, стр. 32.

идей автора. Он требует от актера, чтобы «нравственная сентенция и общие места», столь частые в пьесах просветителей, вытекали из развития характера действующего лица и были внутренне оправданны. Перед актером стоит в этом случае задача убедить зрителя, что «данная личность в данном положении не может рассуждать иначе».

Однако Лессинг не умеет полностью отграничить реализм от натурализма (бытовизма). Из страха перед этим натурализмом он восстает против «доведения актером иллюзии до полного правдоподобия». Высказывая необходимость для актеров «жара», представляющего выражение внутреннего переживания, Лессинг считает, что это выражение должно быть сдержанным в границах меры, предписываемой законами пластики. Лессинг рекомендует актеру избегать «чрезмерного напряжения голоса и излишней подвижности», он предписывает актеру «сдержанность даже при изображении самых сильных страстей», потому что «ни зрения, ни слуха не следует оскорблять».

Конечные выводы Лессинга об актерском искусстве близки к Дидро. Но Лессинг идет дальше Дидро в обосновании сценического реализма, потому что он исходит из принципа народности искусства. Он приходит к утверждению такой школы актерского мастерства, в которой сознание и чувство органически переплетаются в творческом процессе воплощения жизни человека на сцене.

Подчеркивая огромное значение «Гамбургской драматургии» в деле создания немецкой культуры, Н. Г. Чернышевский писал: «Странно подумать о том, к каким сферам часто принадлежат факты, оказывающие решительное влияние на развитие народного сознания и на какие дороги часто становятся историческими отношениями люди, деятельностью которых изменяется понятие целого народа о самом себе. Вопрос о теории драмы был важнейшим случаем, из которого немцы получили гордое сознание своих сил,— а между тем казалось бы здравому смыслу, что может быть для исторической жизни народа маловажнее такого спора? Но когда внимательно посмотришь на ход исторического развития, почти всегда видишь, что оно шло по каким-то узким и извилистым путям, там, где прямая и естественная дорога была загромождена непреодолимыми препятствиями»¹.

Параллельно критической деятельности Лессинга развивалась и его творческая деятельность в области драматургии. Он начал писать пьесы очень рано, уже в студенческие годы, в

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 162.

Лейпциге. На сочинение пьес его натолкнуло увлечение театром и знакомство с актерами труппы Каролины Нейбер. В Лейпциге он написал четыре комедии («Молодой ученый», 1747; «Дамон, или Истинная дружба», 1747; «Старая дева», 1748; «Женоненавистник», 1748), в Берлине — еще три («Евреи», 1749; «Вольнодумец», 1749; «Клад», 1750). Все семь пьес написаны прозой, три из них («Дамон», «Евреи» и «Клад») одноактные, одна («Вольнодумец») имеет пять актов, остальные — трехактные. Ничто в этих юношеских драматургических опытах Лессинга не предвещает еще гениального реформатора немецкой литературы и немецкого театра. Если в своем зрелом возрасте Лессинг будет решительно порицать всякое подражание французским образцам, то в своих ранних пьесах он еще находится в плену у французской драматургической эстетики и ее канонов. Будущий великий критик пока еще подражает французским комедиографам — Мариво, Детушу, отчасти Мольеру. Его пьесы носят преимущественно развлекательный характер и довольно далеки от реализма. Лессинг вводит читателя и зрителя своих ранних комедий в некий условно-комедийный мир, населенный персонажами, обрисованными в присущей классицизму односторонней манере. Как в калейдоскопе, мелькают в этих комедиях фигуры ученых педантов, женоненавистников, остроумных слуг и служанок, носящих условно-традиционные имена: Адраст, Оронт, Дамис, Леандр, Клитандр, Лелий, Лизетта и другие.

Однако, несмотря на искусственность построения действия, подчиненного правилу «трех единств», несмотря на схематизм сценических образов, в ранних комедиях Лессинга проявляются уже некоторые новые тенденции. Так, в комедии «Молодой ученый», имеющей автобиографический характер, Лессинг высмеивает схоластическую науку, преподносившуюся с кафедры Лейпцигского университета, подчеркивая ее отдаленность от действительной жизни. В комедии «Вольнодумец» Лессинг высмеивает характерное для Германии времен Фридриха II аристократическое свободомыслие, поверхностное, чисто внешнее знакомство с идеями французского материализма. В комедии «Евреи» Лессинг впервые в Германии поднимает тему национального неравенства, позорного угнетения еврейской нации.

Но Лессинга не могли удовлетворить его комедийные опыты. Уже в первые годы своей деятельности он мечтал о создании монументальной трагедии на социально-политическую тему. В 1749 году он начал писать трагедию «Самуэль Генци», героем которой он сделал швейцарского революционера, восставшего против аристократической олигархии и казненного в Берне после того, как план демократического переворота был преждевременно раскрыт по вине его ненадежного соратника, тщеслав-

ного и эгоистичного Дюкре. В противоположность Дюкре, образ Самуэля Генци был задуман Лессингом как образ подлинного демократа, самоотверженного и бескорыстного защитника народной свободы, движимого одной заботой о благе народа. Трагедия Лессинга построена в принципах классицистской драматургии; он соблюдал единства и написал свою пьесу александрийским стихом. Трагедия Лессинга должна была внушать, по его замыслу, любовь к политической свободе и высокие гражданские добродетели. Новизна пьесы заключалась в том, что ее героем Лессинг сделал человека низкого социального положения, а не венценосца, и что ее действие происходило не в древности, а в современности. Однако создание социально-политической трагедии из современной жизни было не по силам немецкому театру того времени, и замысел Лессинга остался незавершенным (сохранились только полтора акта «Генци»).

Если жанр *политической трагедии* на современную тему с героями, взятыми из буржуазной среды, показался Лессингу неосуществимым в Германии середины XVIII века, зато вполне осуществимым показался ему жанр буржуазной семейной или, как называли ее англичане, *домашней трагедии*. Задачи этого жанра были сформулированы Лессингом в его «Рассуждениях о слезливой или трогательной комедии», напечатанных в журнале «Театральная библиотека» в 1754 году. Здесь Лессинг, опираясь на опыт англичанина Лилло, делает предметом трагедии интимную, домашнюю жизнь бюргеров, «их возвышенные страдания, которые свойственны им не меньше, чем королям и князьям». Формулировка эта была для Германии совершенно нова, потому что даже «Лондонский купец» Лилло был еще не переведен на немецкий язык, а драмы Дидро не были еще написаны. И если в теоретическом отношении Лессинг шел за Дидро и признавал себя его последователем, то в практическом отношении, как драматург, великий немецкий просветитель опередил своего французского собрата: «Мисс Сара Сампсон» Лессинга была написана в 1755 году, то есть на два года раньше «Побочного сына» Дидро. Чернышевский замечает по этому поводу: «В общей истории литературы Дидро, предупредивший Лессинга в одном отношении, был предупрежден им в другом».

Существо драмы Лессинга Чернышевский определяет таким образом: «Тут в первый раз холодный блеск и пустозвонное величие внешности уступило место истинному патетизму, театральный герой с картонным мечом — действительному человеку»¹. К этой очень точной характеристике того нового, что

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 147.

было внесено Лессингом в немецкую драматургию его первой бюргерской трагедией, можно присоединить то, что Чернышевский говорит о «Мисс Саре Сампсон» несколько дальше: «Сарою Сампсон» введена была в искусство натура, введен был человек и истинный пафос»¹. Лессинг ставит в своей драме целый ряд важнейших гражданских проблем — проблемы семьи, брака, собственности, личной и гражданской морали. Он выдвигает требование свободы мыслей и чувств «естественного человека». Это первая подлинно просветительская драма в Германии.

Она возникла под влиянием «домашней трагедии» Лилло и семейного романа Ричардсона. Заимствования из «Лондонского купца» Лилло и из «Клариссы» Ричардсона бросаются в драме Лессинга в глаза. Автор нисколько не маскирует их; более того, он развертывает действие своей драмы в Англии и наделяет ее действующих лиц английскими именами. Объясняется это тем, что отсталому немецкому бюргерству английская буржуазная демократия представлялась классической, образцовой; равнение на ее социальную практику казалось совершенно естественным. Перенеся действие своей пьесы в Англию, Лессинг получил возможность сохранить трагическое достоинство ее персонажей, тогда как немецкие бюргеры могли дать материал разве только для слезливой филистерской комедии в духе Геллерта. Сохранение трагического достоинства персонажей было необходимо для усиления глубины моральной проблематики, которая является наиболее существенным и значительным признаком жанра домашней трагедии.

Но, хотя в пьесе Лессинга имеются заимствования из английских источников, «Мисс Сара Сампсон» является вполне самостоятельной разработкой темы буржуазной семейной драмы. Эта разработка отличается от той, которая предстает нам в пьесах Лилло и Мура. В драме Лессинга совершенно отсутствует присущая Лилло и Муру идеализация буржуазной практики, буржуазного быта и морали. В ней есть та связь с народом, тот здоровый демократизм, который был уже утерян английской буржуазией, пришедшей к политическому господству. У Лессинга же буржуазная мораль лишена своекорыстия, она выходит за пределы практических интересов буржуа и имеет народное содержание, выражает жизненные принципы широких масс немецкого народа.

В пьесе Лессинга честную и добрую буржуазную девушку Сару Сампсон обольщает и увозит из родительского дома

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 148.

порочный аристократ Мелефонт. Мелефонт покинул свою возлюбленную, леди Марвуд, которая, испробовав все средства вернуть ветреного Мелефонта, отравляет свою счастливую соперницу, после чего Мелефонт сам закалывается у трупа Сары. Основная ситуация пьесы — ветреный мужчина между двумя женщинами, порочной и добродетельной, — весьма часто встречается в семейных драмах XVIII века. Характеры главных действующих лиц — честной девушки Сары, демонической женщины Марвуд, легкомысленного и слабохарактерного Мелефонта, доброго старика, отца Сампсона, старого верного слуги Вайтвелля — тоже постоянно фигурируют в мещанских драмах эпохи Просвещения. Оригинальность пьесы Лессинга заключается в том, что он значительно углубил характеры и конфликт своей драмы. Он отказывается от схематического противопоставления добродетели и порока, воздерживается от натянутой, искусственной морализации, преодолевая мещанские представления о чести и нравственности.

Так, героиня пьесы Сара, полюбившая Мелефонта и бежавшая с ним из родительского дома, мечтает о браке с ним вовсе не потому, что с мещанской точки зрения «тайнство» брака способно покрыть любой проступок. «Для меня на всем свете дорога только одна честь — честь вашей любви, — говорит она Мелефонту. — Я не для света хочу быть связана с вами, а для себя самой. Вы можете не объявлять меня вашей супругой, если вы того не желаете; можете называть меня как вам угодно. Я вовсе не желаю носить ваше имя; вы можете хранить нашу связь в такой тайне, в какой вам это заблагорассудится; и я бы оказалась недостойною вас, если бы я способна была видеть в союзе с вами какую бы то ни было иную выгоду, кроме успокоения моей совести» (д. I, явл. 7). Женщина, говорящая своему возлюбленному такие слова, поднимается до большого нравственного уровня и нарушает условность бюргерской морали.

Итак, Сара отстаивает свое право на любовь Мелефонта. Точно так же поступает и Марвуд, имеющая на него больше прав, чем Сара, потому что у нее есть дочь от Мелефонта. Марвуд борется за то, чтобы вернуть Мелефонта не только как мужа, но и как отца своей дочери. Она борется мужественно, решительно, ставит на карту все, доходит до угрозы Мелефонту убить свою дочь Арабеллу, превратившись в «новую Медею» (по ее собственному выражению), и делает даже попытку заколоть кинжалом неверного Мелефонта. В своей борьбе за любимого человека она проходит все стадии гнева, ревности,мести, безумия. И, хотя эта женщина кончает тем, что отравляет Сару, она не является вульгарной злодейкой; в ней заложены черты того героического характера, о котором Лессинг писал в

«Гамбургской драматургии» и который он пытается создать в лице графини Орсины в «Эмилии Галотти». Заметим, что оба главных женских характера первой трагедии Лессинга будут воспроизведены в значительно более развитом виде в его второй трагедии: Сара ведет к образу Эмилии точно так же, как Марвуд к образу Орсины.

Менее значителен в пьесе характер Мелефонта. Этот обольститель двух женщин, достойный собрат Ловеласа из романа Ричардсона, обрисован Лессингом так, чтобы вызывать сочувствие зрителей (это сочувствие он завоевывает больше всего своим трагическим концом — самоубийством около трупа погубленной им девушки). Однако в образе Мелефонта присутствуют в большом количестве черты ненавистной демократу Лессингу дворянской распущенности и аморальности. Мелефонт является поклонником «свободной» любви; всякая мысль о брачных узах повергает его в трепет. Обещая Саре обвенчаться с ней в ближайшем будущем, он под разными предлогами оттягивает совершение этого обряда, потому что более всего боится «докучной мысли о том, что будет связан навеки». «Зачем должен я быть непременно прикован и лишен даже жалкой тени свободы? — вопрошает он себя в большом монологе четвертого акта. — Прикован? Конечно, так! Сара Сампсон — моя возлюбленная! Сколько блаженства в этих словах! Сара Сампсон — моя супруга! И вот уже половина этого блаженства отпадает сразу! Да и другая половина — тоже пропадает» (д. IV, явл. 2). Так рассуждает достойный преемник Дон-Хуана Тирсо де Молины и Дон-Жуана Мольера, которые, однако, женились без таких «психологических» размышлений.

Мелефонт показан Лессингом типичным дворянином, чванлым, не терпящим возражений, третирующим людей, стоящих ниже его на общественной лестнице. Даже своему верному слуге Нортону, попросившему у него разрешения говорить свободно, он бросает фразу: «Только не забывай своего положения!» На слова Нортона: «Я представлял себе, что найду вас в полнейшем восторге» — Мелефонт презрительно отвечает: «Я думаю, что только чернь способна тотчас приходить в восторг, как только ей немного улыбнется счастье». Нортон не остается, однако, в долгу: «Может быть, это от того-то и происходит, что у черни-то есть еще чувство, которое у знатных господ оказывается испорчено и ослаблено множеством неестественных представлений» (д. IV, явл. 3). В этом обмене репликами ясно видно столкновение двух мировоззрений, двух моралей.

Сэр Вильям Сампсон, отец Сары, исповедует буржуазно-демократическую мораль. Не в пример аристократу Мелефонту он говорит своему старому слуге Вайтвеллю: «Добрый Вайг-

велль, отныне ты не должен более считать себя моим слугою. Твою службою при мне ты давно уже заслужил того, чтобы старость твоя была приличным образом успокоена. [...] Всякое различие между нами я устраню; ведь ты знаешь, что на том свете это различие и без того не существует» (д. III, явл. 7).

В отношении формы «Мисс Сара Сампсон» примечательна прежде всего тем, что написана прозой, а это необычно для пьесы трагического содержания. Однако в драме в основном соблюдены классицистские единства. Действие разворачивается в гостинице, которая, с легкой руки Лессинга, прочно укрепляется в немецкой драматургии (у Лессинга она встречается еще в «Минне фон Барнгельм»).

«Мисс Сара Сампсон» явилась для Германии середины XVIII века вершиной художественности. Огромный успех пьесы единодушно засвидетельствован современниками. На первом представлении «зрители четыре часа сряду сидели неподвижно как статуи, притаив дыхание, а потом разразились рыданиями», — пишет современник, поэт Рамлер. Актер Ифланд рассказывает в своих мемуарах, что его отец водил детей в Ганновере на эту пьесу, дабы предохранить их от легкомысленного поведения, а дома после театра читал ее с ними вслух. «Мисс Сара Сампсон» нашла также ряд сочувственных откликов за границей. Сам Дидро дал о ней весьма положительный отзыв, в котором писал: «Быть может, искусству нужно еще усовершенствоваться в Германии; но германский гений уже обратился к природе; это — истинный путь; да идет он по этому пути!»

«Мисс Сара Сампсон» сыграла большую роль в деле социального самоопределения немецкого бюргерства. Большое общественное значение в Германии имел уже самый факт серьезной, трагической трактовки переживаний и несчастий бюргеров. Это являлось своеобразным вызовом юнкерскому абсолютизму, для которого было аксиомой, что «человек начинается только с барона». Между тем Лессинг смело защитил право немецкого бюргерства на внимательное и любовное отражение его жизни в немецком театре. Это выступление Лессинга имело, таким образом, не только большое культурно-художественное, но и крупное общественно-политическое значение, хотя в «Мисс Саре Сампсон» Лессинг совершенно не касался общественно-политических вопросов.

После того как в «Мисс Саре Сампсон» Лессинг ввел в драму простого человека, ему предстояло ввести в нее национальное содержание. Такого содержания не было еще в «Мисс Саре Сампсон», где действующие лица были англичанами, а вся обстановка действия английской. Восполнить этот существенный недочет Лессинг попытался в следующей своей пьесе —

«Минне фон Барнгельм», начатой в пору его пребывания в Бреславле в 1763—1764 годах и законченной в Берлине в 1767 году. В комедии широко использованы наблюдения Лессинга над бытом и нравами военных, с которыми он много соприкасался во время своей службы при генерале Тауэнцине. Поэтому он сделал героем своей комедии офицера армии Фридриха II майора фон Тельгейма и дал своей комедии подзаголовок «Солдатское счастье».

Отсюда вовсе не вытекает, что Лессинг хотел прославить в своей пьесе армию Фридриха II и самого прусского короля-завоевателя. Напротив, он вложил в уста героя комедии, прусского офицера, слова, свидетельствующие о независимом образе его мыслей: «Служение великим мира сего сопряжено с большими опасностями и не стоит того труда, гнета и унижения, которые приходится сносить» (д. V, явл. 8). Тельгейм — офицер военного времени; он пошел в армию из гражданских чувств и является противником того кадрового офицерства, из которого главным образом состояла армия Фридриха II и которое он презрительно называет «мясниками». Тельгейм лишен всякого сервилизма по отношению к королю и военному начальству; по его собственным словам, «все, что он делает, он делает лишь ради собственной чести». Заметим, что в понимание чести он вкладывает чисто гражданское, а не кастовое, военное, юнкерское содержание.

Особенностью «Минны фон Барнгельм» является то, что переживания широких слоев немецкого народа и его бюргерской верхушки Лессинг раскрыл в ней на образах военных людей. Причина этого хорошо объяснена Мерингом в его труде «Легенда о Лессинге»: «В ту невероятно филистерскую эпоху солдатское сословие было единственным, в котором, по крайней мере в военное время, могли развернуться личная самостоятельность и личные способности»¹. Таким образом, глубоко неверно видеть в «Минне фон Барнгельм» военную, милитаристическую пьесу, прославляющую Фридриха II и его политику. Напротив, в комедии Лессинга очень ярко показан деспотизм Фридриха, его самоуправство по отношению к гражданскому населению, его несправедливости по отношению к отдельным представителям немецкого офицерства. Глубокое социальное содержание «Минны фон Барнгельм» подсказано непримиримым отношением просветителя Лессинга к пруссаческой военщине и шовинизму Фридриха II; резкая критика последнего совпадала с отношением к нему самых широких слоев немецкого народа.

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, М.—Л., 1934, стр. 365.

С этим моментом связан наиболее существенный идейный мотив комедии — проводимая в ней идея национального единства немецкого народа, противопоставленная прусскому шовинизму и исключительности. Если Фридрих II искусственно разжигал в годы Семилетней войны вражду между отдельными немецкими областями, натравляя пруссаков на саксонцев, то Лессинг в основной сюжетной коллизии своей пьесы, определяемой любовью пруссака Тельгейма и саксонки Минны фон Барнгельм, показывает всю надуманность и искусственность этой мнимой вражды. Тельгейм и Минна не принимают всерьез столкновения между пруссаками и саксонцами, они забывают о войне между своими государствами, потому что они считают себя просто немцами. «Читатели заметят истинно национальную тенденцию пьесы, — писал Чернышевский. — Любовь саксонки Барнгельм и пруссака Тельгейма служит как бы символом примирения разорванных немецких племен, соединения их в одном национальном чувстве, и вся пьеса является протестом против племенной вражды, воззванием к примирению, забвению прошлых обид, — воззванием к национальному единству»¹.

Чернышевский считал главным проявлением новаторства Лессинга в «Минне фон Барнгельм» последовательно проведенную через всю пьесу «народность лиц и сюжета, идеи и обстановки». Эта народность побуждает его сопоставлять «Минну фон Барнгельм» с «Евгением Онегиным», находя между этими произведениями, столь несходными по жанру и содержанию, ту общую черту, что «оба они были, каждое в своей литературе, первыми произведениями с содержанием, взятым из национальной жизни»². И действительно: «Минна фон Барнгельм» — первая и лучшая немецкая национальная комедия, озаренная лучами народного юмора. Жанровая особенность этой пьесы определяется взглядами Лессинга, высказанными в его ранней статье о «слезной комедии». Он противопоставлял здесь два вида комизма — карикатурный, буффонно-фарсовый комизм и комизм трогательный. По мнению Лессинга, оба эти вида комизма становятся законными только в том случае, когда они смешаны в определенных пропорциях, а не заполняют каждый в отдельности целую пьесу. Именно такое сочетание трогательного и буффонного элементов Лессинг дал в «Минне фон Барнгельм».

Трогательный, патетический элемент присутствует в роли Тельгейма, в частности в его отношениях с Минной. Буффонный элемент введен в роли слуг, хозяина гостиницы и военного аван-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 149—150.

² Там же, стр. 150.

тюрюриста Рико де ла Марлиньера. Последняя роль носит памфлетно-сатирический характер.

Наибольший интерес представляют центральные персонажи пьесы — Тельгейм и Минна. Оба они по своему социальному положению дворяне, но Лессинг наделяет их гораздо более широкими гражданскими, гуманистическими воззрениями, которые придают этим образам народный характер. Сама действительная коллизия комедии носит специфический для бюргерской драматургии характер. Основной сюжетный мотив пьесы — вопрос о возможности брака между лицами неравного состояния. Лишившись состояния и будучи отдан под суд, Тельгейм считает себя вынужденным отказаться от брака с любимой девушкой и упорствует в своем решении, несмотря на все ее уговоры; он не хочет ставить свое счастье в зависимость от богатства жены.

Минна — девушка с сильным, ярким, волевым характером, характером самостоятельным и мужественным, *народным* в полном смысле этого слова. Она не боится того, что скажут люди. Она употребляет все силы на то, чтобы рассеять предрассудки Тельгейма, связанные с чрезмерно болезненным отношением его к своей чести. Щепетильности и непрактичности Тельгейма Минна противопоставляет свою практичность и деловитость, за которыми скрывается подлинное благородство и человечность. Ее характер может быть назван идеалом женского характера в немецком его понимании, как характер пушкинской Татьяны может быть признан воплощением лучших черт характера русской женщины. Минна — дочь народа не в меньшей степени, чем ее служанка Франциска. Весь немецкий народ рукоплескал этой смелой, здоровой, мужественной девушке, не побоявшейся в годину войны поехать из Саксонии в Пруссию на поиски своего жениха. При этом она высказывала взгляд на любовь, вполне совпадающий с взглядом ее жениха Тельгейма: «Равенство положений есть единственная надежная основа любви».

Характеры комедии Лессинга, таким образом, народны и типичны. Народно и типично также столкновение этих характеров, образующее действительный конфликт пьесы. Этот конфликт, лежащий в основе сюжета пьесы, вполне народен; он определен временем действия пьесы (события Семилетней войны), местом действия, обстоятельствами, сопутствующими этому действию. Если с первого взгляда читателю и зрителю пьесы кажется, что ее герои действуют в исключительных, нетипичных обстоятельствах, то это предположение отпадает при более внимательном ознакомлении с немецкой жизнью во времена Семилетней войны. Благородный поступок Тельгейма, заплатившего контрибуцию, несправедливо наложенную Фридрихом на население



Сцена из «Минны фон Барнгельм»
Лессинга (д. II, явл. 2)
Гравюра Д. Ходовецкого

завоеванного города, в качестве протеста против фридриховского режима не только правдоподобен, но и фактически достоверен для Германии этого времени; он был подсказан Лессингу рядом аналогичных поступков офицеров, имевших место у него на глазах. (Перечень ряда подобных случаев, зарегистрированных в исторических документах этого времени, приведен Францем Мерингом в его книге «Легенда о Лессинге».)

Таким образом, Чернышевский был совершенно прав, когда говорил о народности лиц и сюжета, идеи и обстановки в «Минне фон Барнгельм». Действительно, ни в одной стране Европы в XVIII веке не могла бы появиться пьеса с такими лицами и сюжетом. Тесно связанная с нравами фридриховской Пруссии, пьеса содержала, по существу, крайне резкую критику этой страны и царящего в ней политического режима. Лессинг очень ярко показал в своей комедии от-

ношение народа к королю, которого придворные подхалимы и славословцы именовали «великим» и который разорял народ своими войнами, якобы направленными на объединение Германии.

Народность идеи пьесы Лессинга заключалась в том, что народ может устраивать свою жизнь без королей, которые только мешают делу подлинного объединения страны, соответствующего жизненным интересам народных масс. Конечно, Лессинг был связан в своей критике современных немецких порядков строгой прусской цензурой и мог высказывать свои взгляды только намеками. Но все же он написал народную комедию, пронизанную насквозь освободительными, просветительскими

тенденциями, которая не заключает в себе ни тени славословий по адресу Фридриха II, усмотренных в ней реакционными буржуазными литературоведами — фальсификаторами истории во главе с профессорами Вильгельмом Шерером и Эрихом Шмидтом.

Разоблачение этой реакционной профессорской «легенды о Лессинге» явилось заслугой немецкого критика и публициста, марксиста Франца Меринга, выпустившего в 1892 году свой известный труд «Легенда о Лессинге». Меринг защитил благородную личность просветителя Лессинга от клеветнических домыслов фальсификаторов; он восстановил для немецкого народа облик Лессинга — гордого бедняка, благородного труженика, интеллигентного пролетария, никогда не гнувшегося шею перед Фридрихом, осуждавшего его ханжество, его лицемерное заигрывание с просветителями. К чести русской науки надо сказать, что

она была всегда далека от такого искажения личности Лессинга и что Н. Г. Чернышевский уже в 1856 году написал о Лессинге работу, в которой сумел нарисовать совершенно верный образ великого немецкого просветителя и дать правильный анализ его основных произведений. Таким образом, русской науке принадлежит приоритет в исторически правильном освещении личности и творчества основоположника немецкой национальной литературы и драматургии.

Следующая знаменитая пьеса Лессинга — трагедия «Эмилия Галотти» — была закончена в 1772 году, хотя задумана она была еще в 1757 году. Сюжет этой трагедии, как сообщает Лессинг в письме к издателю Николаи от 27 января 1758 года, «это



Сцена из «Минны фон Барнгельм»
Лессинга (д. II, явл. 7)

Гравюра Д. Ходовецкого

бюргерская *Виргиния*, которую он называет *Эмилией Галотти*» (Лессинг пишет здесь о себе в третьем лице). Он прибавляет к этому: «Он исключил из истории римской *Виргинии* все, что делало ее интересной для всего государства. Он думал, что судьба дочери, которую убивает отец, потому что ее добродетель для него дороже ее жизни, уже сама по себе трагична и способна потрясти всю душу, хотя бы за этим и не последовало сейчас крушения всего государственного строя».

К этой очень точной авторской характеристике особенностей «*Эмили Галотти*» можно прибавить следующие слова Чернышевского: «Этою трагедиею начинается новый период немецкой поэзии. Мы видим, что уже через два фазиса развития провел немецкую поэзию Лессинг своими двумя прежними драмами: «*Сара Сампсон*» ввела в поэзию патетизм и человека вместо прежней пустозвонной шумихи и деревенных героев; «*Минна фон Барнгельм*» ввела в немецкую поэзию национальный элемент. Оставалось поэзии совершить еще один шаг, чтобы занять положение, приличное ей в национальной жизни,— оставалось ей принять в себя такое содержание, которое ставило ее произведения в гармонию с великими историческими интересами национального развития. Пример тому, «ободривший нас, молодых людей», как признается за себя и своих друзей Гёте, был показан «*Эмилией Галотти*» [...]. «*Гец фон Берлихинген*», «*Эгмонт*», «*Разбойники*», «*Дон-Карлос*», «*Коварство и любовь*», «*Вильгельм Телль*» — всё это драмы того разряда, который начинается «*Эмилией Галотти*»¹.

Российские цензурные условия пятидесятых годов XIX века вынудили Чернышевского прибегнуть здесь к обтекаемой формулировке. По существу же его слова о «содержании, которое ставило ее произведения в гармонию с великими историческими интересами национального развития», означают содержание *антифеодалное и антиабсолютистское*.

Новая пьеса Лессинга была теснейшим образом связана с его работой в Гамбургском Национальном театре. Она не только должна была служить для Лессинга подтверждением разработанной им в это время драматургической теории. Она, кроме того, должна была реализовать те идейно-политические задачи, которые были изложены Лёвенем в прологе к первому спектаклю Гамбургского Национального театра. В согласии с этими задачами Лессинг «тирану говорит в лицо, что он тиран», «громовым голосом вещает сильным мира» и «клемит убийц, украшенным венцом»².

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, стр. 171—172.

² Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, стр. 28.

В отличие от «Мисс Сары Сампсон», где политические проблемы совершенно не были поставлены, в отличие от «Минны фон Барнгельм», в которой политические проблемы ставились иносказательно, «Эмилия Галотти» ставила эти вопросы совершенно открыто и давала пламенный протест против безобразных условий немецкой государственной жизни, против деспотизма, произвола и насилия германских «самодержцев». Лессинг рисует здесь бесправное положение немецкого бюргерства и, в частности, бюргерской женщины, ставшей жертвой домогательства одного из подобных деспотов. Вдохновленный древнеримским преданием о плебейской девушке Виргинии, убитой собственным отцом для спасения ее от посягавшего на ее честь патриция Аппия Клавдия, Лессинг решил создать трагедию о «бюргерской Виргинии». Из цензурных сообщений он перенес действие своей трагедии в Италию и сделал Эмилию дворянкой, что не помешало зрителям узнать под таким прозрачным покровом немецкое бюргерство, угнетенное самодержавием.

Немецкая «бюргерская Виргиния» отличается от своего античного прототипа тем, что ее история не является, как в Древнем Риме, прологом к государственному перевороту и не выходит из рамок семейной трагедии. Но такое сужение темы вместе с тем значительно углубило ее и придало ей гораздо больший идейно-политический и психологический интерес. Если история римской Виргинии была интересна только как пролог к государственному перевороту, то история немецкой Виргинии интересна потому, что она конкретнее и человечнее. Эмилия Галотти («бюргерская Виргиния»), являясь обыкновенной немецкой («итальянской») девушкой, лучше могла передать всеобщность мотива социального угнетения, находящего выражение в оскорблении девической чести, этой «наиболее возмутительной и потрясающей спутнице социального угнетения»¹, чем римская Виргиния, история которой была «единичным случаем, давшим случайный толчок для политического переворота»².

Вся пьеса Лессинга и отдельные образы ее написаны с подкупающей правдивостью, жизненностью, реалистичностью. Гёте и Шиллер считали характеры «Эмилии Галотти» непревзойденными образцами. И действительно, со времен Шекспира не появлялась ни в одной стране Европы драма, в которой была бы одержана такая решительная победа над театральными условностями и драматургическими штампами. С каким огромным чувством жизненной и социальной правды Лессинг рисует

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, М.—Л., 1934 стр. 475.

² Там же.

свою героиню, характер которой представляет противоречивое сочетание слабости и силы! Её Эмилия — хорошая, честная девушка, любящая своего жениха и теряющая его перед самым бракосочетанием. Попав в руки принца, поняв, что нападение разбойников на её свадебную карету было инсценировано и что теперь ей предстоит стать фавориткой принца, она не декламирует на тему о чести, совести и борьбе с тиранией. Она гораздо больше боится соблазна, чем насилия. Неуверенная в своём мужестве, опасаясь своей слабости, не ругаясь за себя, за свои чувства, она решается на смерть, потому что предпочитает честь бесчестию. И то, что эта бедная девушка сознает свою слабость и всеми силами борется с ней, делает её сильной. Выбирая смерть вместо жизни, она проявляет глубокое понимание сложившейся обстановки, при которой честной бюргерской девушке не остается ничего другого, как добровольно уйти из жизни. Этот уход Эмилии из жизни есть вызов безобразному строю, при котором ей приходится жить, он есть акт своеобразного политического протеста. Он делает её трагической героиней, у которой не хватает, однако, силы нанести себе самой смертельный удар.

Этот удар наносит Эмилии, по её просьбе, отец, Одоардо Галотти, наделенный Лессингом героическим характером и являющийся не в меньшей степени, чем Эмилия, героем трагедии, носителем её морального пафоса. Сам Лессинг даже предпочитал характер Одоардо характеру Эмилии. Его заключительная тирада, обращенная к принцу, которого он призывает к божьему суду, ярко раскрывает всю двойственность и противоречивость как образа несчастного отца, так и всей трагедии. Финал трагедии, в которой отец вынужден заколоть собственную дочь, чтобы предохранить её от посягательств князя, ярко показывает все бесправие и бессилие немецкого бюргерства в его борьбе против коронованных деспотов (при других условиях общественной жизни отец заколот бы не дочь, а сильника-князя). В то же время эта финальная сцена показывает высокую личную и гражданскую доблесть Одоардо Галотти, который дерзает привлечь собственного монарха к суду человеческой совести, олицетворяемой в образе всевышнего «судьи, который будет судить всех нас»; и, хотя этот божий суд будет происходить после того, как Одоардо будет казнен за убийство дочери, все же этот суд заставляет трепетать морального убийцу Эмилии — князя, ибо, по Лессингу, физическая смерть несравненно легче моральной смерти.

В целом, «Эмилия Галотти» является произведением, в высшей степени характерным для Германии XVIII века и несущим на себе отпечаток специфически немецкой отсталости и убоже-

ства затхлого, провинциального бюргерского существования. Достоинством пьесы является то, что Лессингу удалось вызвать у зрителя сильнейшее чувство негодования и протеста против убожества немецкой жизни, против безобразных условий бесправного существования немецкого бюргерства. В этом смысле «Эмилия Галотти» проложила путь «Коварству и любви» Шиллера, произведению, в котором просветительская трагедия окончательно уступила место трагедии «политически-тенденциозной» (по выражению Энгельса).

Хотя Лессинг первоначально предполагал использовать в «Эмилии Галотти» «все вольности английского театра» (как он писал Николаи 27 января 1758 г.), однако в окончательной своей редакции «Эмилия Галотти» оказалась ближе к французской драматургической структуре, чем к английской. В пьесе соблюдается единство времени, действие ее сильно концентрировано, введено минимальное число действующих лиц. Однако это следование ряду принципов классицизма не являлось существенным и принципиальным моментом в «Эмилии Галотти». Создавая свою трагедию после «Гамбургской драматургии», Лессинг пытался дать в ней как бы своего рода иллюстрацию к созданной им теории драмы. Это относится в первую очередь к методу построения характеров, которые отличаются у него сложностью и противоречивостью, какой никогда не найти в классицистской трагедии. Другим важным тезисом Лессинга является невольная вина трагического героя, в некотором роде ослабляющая впечатление от его гибели, поскольку часть вины за переживаемые героем несчастья падает на него самого (в данном случае на Эмилию, не уверенную в том, что князю в дальнейшем не удастся ее соблазнить).

«Эмилия Галотти» была впервые поставлена в 1772 году в Веймаре, где в то время играла труппа, руководимая купцом Зейлером, одним из бывших директоров Гамбургского Национального театра. В эту труппу входил Экгоф, с большим успехом исполнивший роль Одоардо. После этого «Эмилия Галотти» прочно вошла в золотой фонд немецкого классического репертуара. Постоянно ставилась она также и в русском театре. Именно в роли Эмилии Галотти дебютировала в Московском Малом театре 30 января 1870 года величайшая русская трагическая актриса М. Н. Ермолова, сразу пленившая в ней зрителей глубокой правдивостью, подкупающей искренностью и благородной простотой своего исполнения. В 1953 году старейший русский театр возобновил давно не шедшую на нашей сцене волнующую трагедию великого немецкого просветителя.

После «Эмилии Галотти» Лессинг надолго прекратил драматургическую деятельность, оторвавшись от театра в годы

своей жизни в Вольфенбюттеле. Он не вернулся бы к сочинению пьес, если бы не преследования светской и церковной цензуры, запретившей ему вести с пастором Гёце полемику по религиозным вопросам. Тогда Лессинг вспомнил о плане драмы, задуманной им еще в годы его юности. Содержание этой драмы в общих чертах совпадало с теми идеями религиозного свободо-мыслия и борьбы против слепой веры, которые он защищал во время полемики с пастором Гёце и его кликой. Лессинг решил попробовать, «дозволят ли ему без всяких препятствий проповедовать хотя бы с его старой кафедры — с подмостков театра». Он быстро написал «Натана Мудрого».

«Натан Мудрый» представляет собой религиозно-философскую драму, напоминающую по своим идеологическим установкам просветительские трагедии Вольтера. В отличие от других пьес Лессинга, она написана не прозой, а белыми стихами и названа Лессингом «драматической поэмой», что должно было подчеркнуть ее несценический характер. Несценичность «Натана Мудрого» заключалась, с точки зрения драматургической теории Лессинга, в том, что в этой пьесе характеры выводятся не из действия, а из речей действующих лиц — прием, который представлялся Лессингу противоречащим природе театрального искусства. Это не помешало «Натану Мудрому» укрепиться на немецкой сцене не меньше других пьес Лессинга. Стихотворная форма «Натана Мудрого» вполне гармонирует с приподнятым, проповедническим тоном этой драмы, а также с экзотической обстановкой, в которой разворачивается ее действие. Восточная тематика далеко уводит это произведение от современных бюргерских тем, присущих до тех пор всем драмам Лессинга.

В основу «Натана Мудрого» положена старинная притча, впервые опубликованная в средневековом латинском сборнике «Римские деяния», а затем разработанная в «Декамероне» Боккаччо. Эта притча о трех кольцах, рассказываемая героем пьесы евреем Натаном султану Саладину, стоит в центре драмы Лессинга и в концентрированном виде выражает ее идею. Смысл притчи заключается в том, что истинность религии доказывается не ее догмами и обрядами, а ее морально-воспитательным воздействием на людей. Ставя вопрос о религии в такую плоскость, Лессинг решительно расходится с церковниками всех стран и в особенности отвергает претензии христианской религии на исключительную истинность.

Действие «Натана Мудрого» происходит в Иерусалиме, находящемся в руках мусульман. Действующие лица, связанные нитями родства, дружбы и вражды, являются представителями трех основных религий — христианской, иудейской и магометанской. С целью возможно более резкого противопоставления

различных религий в их воздействии на человеческую жизнь и нравственность Лессинг изображает брата и сестру, не подозревающих о своем родстве, воспитанных в различных религиях (подобно тому, как это имеет место в «Занре» Вольтера) и, кроме того, связанных родством с представителем третьей религии.

Основной конфликт «Натана Мудрого» определяется столкновением между религией и моралью, особенно острым в господствующей христианской религии. Это столкновение разрешается Лессингом в пользу морали. Именно поведение человека становится критерием приемлемости исповедуемой им религии. В результате наиболее безнравственным, безусловно отрицательным персонажем пьесы оказывается самый крупный и влиятельный из фигурирующих в пьесе христиан — иерусалимский патриарх, тип бездушного ханжи и сухого фанатика, чисто формально относящегося к религии, ее предписаниям и догматам. Полной противоположностью патриарху является еврей Натан, высоконравственный человек, умудренный жизненным опытом, живое воплощение религиозной терпимости, гуманности и великодушия. Прототипом его был друг Лессинга, берлинский просветитель Моисей Мендельсон, тогда как в образе патриарха Лессинг изобразил своего врага, реакционного клерикала Геце.

Причина такой расстановки акцентов в драме Лессинга заключается в том, что, ставя себе задачу борьбы с нетерпимостью, фанатизмом и религиозной догматикой, Лессинг должен был прежде всего ударить по господствующей, наиболее распространенной в Европе религии, представители которой считают себя носителями божественного «откровения» и абсолютной религиозной истины. Но Лессинг идет в своей драме гораздо дальше расплывчатой пропаганды веротерпимости. Ее герой Натан изображен им, в сущности, мудрым пантеистом и гуманистом, лишенным религиозного чувства. В пантеизме Лессинга скрыта атеистическая тенденция, искание не бога, а нравственного, доброго человека, свободного от религиозных, расовых и национальных предрассудков. Однако Лессинг не решился в «Натане Мудром» ясно сформулировать эту мысль из опасения церковной цензуры. Пьеса отражает некоторый спад революционных настроений Лессинга в последние годы его жизни, его переход к признанию мирной эволюции человечества и нравственного усовершенствования личности, его субъективное примирение с существующим.

Несмотря на то, что «Натан Мудрый» безусловно имеет прогрессивное идейное значение, форма этой драмы явилась шагом назад от завоеванных Лессингом до нее реалистических

позиций. Лессинг возвращается в ней вспять, к просветительскому классицизму, с традициями которого он вел борьбу в период написания «Гамбургской драматургии». Но, являясь рецидивом классицизма, «Натан Мудрый» одновременно является предвестием исторических драм Гёте и Шиллера. Пьеса Лессинга завоевала любовь и признание, а роль Натана стала одной из любимейших ролей трагических актеров Германии.

ШВЕЙЦАРСКАЯ ШКОЛА И КЛОПШТОК

Помимо Готшета и Лессинга, немецкая литература и, в частности, драматургия XVIII века были представлены сначала поэтами так называемой швейцарской школы, а затем Клопштоком, Гердером и поэтами «бури и натиска». Все эти писатели, несмотря на индивидуальные отличия, обладали рядом общих черт, объединяющих их между собой. Культу всемогущего разума они противопоставляли философию чувства и веры, культ воображения и фантазии. Они отвергали Вольтера и Дидро, материализм французских просветителей казался им «бездушным». Они склонялись к учению Руссо, провозгласив его философом чувства и веры. Из поэтов они особенно почитали Шекспира и Мильтона. Шекспир в их представлении был прежде всего волшебным мастером чудесного, фантастического и ирреального, Милтон предстал как сентиментально-религиозный поэт.

Родоначальниками швейцарской школы были два поэта и критика родом из немецкой Швейцарии, состоявшие профессорами Цюрихского университета, — Йоганн-Якоб Бодмер (1698—1783) и Йоганн-Якоб Брейтингер (1701—1776). Связанные тесной дружбой и общностью литературно-эстетических позиций, они основали в 1721 году литературный журнал по образцу «Зрителя» Аддисона — «Речи живописцев», в котором каждая статья была подписана именем одного из крупных писателей. Бодмер и Брейтингер, в противоположность классицистам, отводили главную роль в поэзии воображению, фантазии, а не здравому смыслу, рассудку.

В 1732 году Бодмер выпустил прозаический перевод «Потерянного рая» Мильтона, особенно популярного в кругу поэтов, близких Бодмеру и Брейтингеру. Вслед за тем он начал знакомить своих современников со средневековой немецкой поэзией. Он издал по парижской рукописи стихотворения миннезингеров, частью перевел, частью пересказал основную эпический памятник немецкого средневековья — «Песнь о Нибелунгах», подготовил первое издание «Парсифаля». Все эти публикации

открыли людям первой половины XVIII века совершенно неизвестную им поэтическую культуру средневековой Германии. Это необычайно расширило поэтический кругозор современников Бодмера, которых ему удалось отвлечь от увлечения французской классицистской литературой и заинтересовать английской и древнегерманской поэзией.

Публикации Бодмера подготовили развернутые программные выступления 1740 года. В этом году Бодмер и Брейтингер напечатали один за другим три критических труда: рассуждение Бодмера «О чудесном», рассуждение Брейтингера «Об аллегории» и «Критическую поэтику» Брейтингера с предисловием Бодмера. Здесь они развернули борьбу с рационализмом Готшета, с его поэтическими рецептами, с непониманием им подлинной поэзии и усиленно пропагандировали новые для Германии поэтические авторитеты — Мильтона и Шекспира. Готшед, в свою очередь, выступил против швейцарцев. Он осудил бодмеровский перевод Мильтона. Он заявил, что «Юлий Цезарь» Шекспира — сплошной хаос, что он нарушает не только все правила сцены, но и все законы разума. Он упрекал швейцарцев в том, что они возрождают феодально-аристократическую эстетику XVII века, что они возвращаются назад к Лознштейну, самое имя которого являлось для классицистов синонимом поэтического неразумия.

Несмотря на яркую отповедь Готшета швейцарцам, последним удалось серьезно поколебать авторитет лейпцигского диктатора, до этого непререкаемый. Все немецкие писатели раскололись на два лагеря, между которыми происходила жестокая война. Эта литературная война закончилась победой новаторов. В ряде городов — Лейпциге, Бремене, Галле — образовались литературные кружки, поставившие себе задачу противодействовать влиянию Готшета, которое вскоре окончательно сошло на нет.

Секрет успеха швейцарцев в широких кругах немецкого бюргерства объяснялся тем, что они вели борьбу против сервиллизма и галломании Готшета (за это его будет критиковать также Лессинг). Подражание французским классицистам, которое пропагандировал Готшед, дезориентировало немецкое бюргерство, подчиняло его влиянию аристократии, потому что французская культура была в Германии достоянием только высших классов. Борьба с французским влиянием, а следовательно, и с классицизмом, объективно выражала стремление немецкого бюргерства избавиться от опеки дворянства в области культуры. Чем больше росло политическое сознание немецкого бюргерства, тем больше крепла борьба бюргерских писателей за оригинальное творчество. Всякое оригинальное, незави-

симое от французских образцов произведение приветствовалось как патриотическое деяние, как документ, свидетельствующий о творческой самостоятельности. Отсюда видно, какое важное значение в Германии должен был получить тезис Бодмера и Брейтингера о творческом воображении, независимом от разума. В противовес классицистской теории подражания образцам швейцарцы выдвинули теорию оригинального, самобытного творчества, которая получила широкое распространение в английской эстетике XVIII века.

Все сказанное об установках швейцарцев в их борьбе против Готшеда показывает наличие у них многих положений и принципов, которые присущи также великому просветителю Лессингу. Ведь именно он вел жестокую борьбу с подражанием французам, с подчинением французской аристократической эстетике. В этом отношении установки теоретических трудов Лессинга, и в особенности его «Гамбургской драматургии», перекликаются с воззрениями швейцарцев. Однако в целом Лессинг был далек от мировоззрения швейцарцев, от их религиозности, пиетизма и культа средневековья.

В своей борьбе за оригинальное и самобытное творчество швейцарцы опирались одновременно на Мильтона и Шекспира. Сопоставление этих двух имен кажется сейчас странным и непонятным. Милтон был поэтом пуританской революции, в творчестве которого буржуазно-революционная идеология облекалась в библейские, религиозные одежды. В отличие от Мильтона, Шекспир — художник совершенно арелигиозный, бесконечно далекий от пиетизма и христианского мистицизма, стихийно тяготеющий к материализму. Швейцарцы ставили его на одну доску с Мильтоном, переосмысливая того и другого поэта в сентиментально-религиозном духе. Подобное представление о Шекспире получило широкое распространение в Германии XVIII века. Все немецкие почитатели Шекспира, за исключением Лессинга, воспринимали творчество великого английского драматурга в плане поэтики чувства и веры.

Особенно живой интерес к Шекспиру появился в 60-х годах, когда Борк и Виланд выпустили в Цюрихе, в центре деятельности швейцарской школы, свой восьмитомный стихотворный перевод Шекспира (1762—1766). Вся интеллигенция Германии стала теперь зачитываться Шекспиром, объявив его подлинным, неподражаемым «поэтом природы». В драматургии Шекспира его немецких почитателей привлекала сила характеров, стремительность действия, отсутствие схематизма и, главное, умение изображать живых людей. Шекспировский «огонь» противопоставлялся ими холодной рассудочности и аристократической благопристойности классицистской трагедии. У Шекспира стали

учиться изображению сильных эмоций и необузданных страстей. Подобное понимание Шекспира было наиболее полно выражено в критических статьях Гердера и молодого Гёте, а также в драматургии поэтов «бури и натиска».

Однако еще до этого увлечения Шекспиром Германия пережила полосу увлечения Мильтоном. Наиболее видным из немецких последователей Мильтона был крупнейший немецкий поэт середины XVIII века Фридрих-Готлиб Клопшток (1724—1803). Он происходил из бюргерской семьи, в которой царили набожные, пиелистские настроения. Еще на школьной скамье Клопшток зачитывался статьями Бодмера и Брейтингера и чувствовал острую антипатию к «холодному» Готшеду. Увлеченные взглядами швейцарской школы натолкнуло его на мысль о создании религиозной эпопеи в духе Мильтона. Такой эпопеей явилась «Мессиада» (1748—1773) — громадная поэма в гекзаметрах, состоящая из двадцати песен. Уже после выхода в свет ее первых трех песен, в 1748 году, Бодмер восторженно приветствовал Клопштока, видя в нем осуществителя своего идеала — немецкого Мильтона; зато Готшед и его сторонники бранили Клопштока всюю. Бодмер пригласил к себе Клопштока в Цюрих, но личное знакомство с ним принесло Бодмеру разочарование, потому что благочестивый автор «Мессиады» был в жизни большим эпикурейцем. В 1751 году Клопшток выхлопотал себе у датского короля ежегодную субсидию в четыреста талеров для завершения «Мессиады». Как стипендиат датского короля он переехал в Копенгаген и здесь прожил больше двадцати лет. Остальное время он жил в Гамбурге — вольном торговом городе, не имевшем никаких самодержцев. Клопшток относился резко отрицательно к Фридриху II и прусскому самодержавию. Главным противоречием его творчества было то, что он выступал за эмансипацию немецкого бюргерства, но под знаком протестантского (лютеранского) пиетизма, примиренчески настроенного по отношению к абсолютизму.

Это противоречие ярко проявилось в основном произведении Клопштока — «Мессиаде». Поэма написана под несомненным влиянием революционного эпоса Мильтона — «Потерянный рай», и самое обращение к Мильтону было весьма знаменательно для отсталой, полуфеодальной Германии. Но так как немецкое бюргерство не могло подняться до революционного пафоса Мильтона, то Клопшток усваивает только некоторые особенности его поэмы. Основной идеей поэмы является покорность божественной мудрости, недоступной человеческому рассудку. В отличие от титанического образа мильтоновского Сатаны — великого мятежника, восставшего против бога и несломленного,

непримирившегося с ним, Клопшток дает образ Аббадонны — кающегося падшего ангела, добывающегося прощения у бога. Вместо духа протеста, борьбы, восстания, царящего у Мильтона, в поэме Клопштока царит дух смирения, пассивности, в ней отсутствует действительное начало, драматизм. В сущности, вся «Мессиада» — пространный лирический рассказ, переполненный сентиментальными излияниями и религиозно-дидактическими эпизодами.

Помимо «Мессиады», Клопшток написал много лирических стихотворений, главным образом од — любовных, религиозных и патриотических, а также целый ряд драматических произведений. Последние распадаются на два жанра — библейские трагедии и национально-патриотические драмы (бардиты). Первый из названных жанров представлен тремя пьесами: «Смерть Адама» (1757), «Соломон» (1764) и «Давид» (1772). «Смерть Адама» написана в прозе, остальные две библейские трагедии — белыми стихами. В идейном отношении библейские драмы Клопштока очень близки к его «Мессиаде». В их основу положена та же идея смирения и покорности человека перед божественной волей и мудростью, которая лежит в основе поэмы Клопштока. Так, в трагедии «Давид» пророк Натан восклицает: «Отречемся от посягательств на волю судии». В трагедии «Соломон» проводится идея никчемности разума человека. Соломон у Клопштока кое-чем напоминает гётевского Фауста (из первой части поэмы). Подобно Фаусту, он восклицает: «Я устал предаваться розысканиям! Я устал ползать по лабиринту мысли и не находить света, не находить ничего, что было бы похоже на истину!» Однако вся трагедия пронизана отчетливыми антирационалистическими тенденциями. В драматургическом отношении библейские трагедии Клопштока весьма слабы: в них нет ни ясного плана, ни драматического движения, ни ярко очерченных характеров. Потому они и не утвердились на сцене. В России была известна первая из библейских драм Клопштока — «Смерть Адама», переведенная В. Филимоновым (1807).

Несколько больший интерес, чем библейские драмы Клопштока, представляют его национально-патриотические драмы, так называемые «бардиты». Название «бардиты» происходит от слова *barditus* — наименования боевой песни древних германцев. Кроме того, пьесы эти названы бардитами, потому что они в известной мере навеяны поэмами шотландского барда Оссиана, изданными Макферсоном и имевшими огромный общеевропейский успех. Отсюда Клопшток заимствовал чередование прозаического диалога с песнями и дифирамбами бардов. Бардиты мало сценичны; в них изображаются неправдоподобные страсти

и потрясающие ситуации; написаны они напыщенным слогом. Однако они пронизаны восторженным культом германской старины и выражают патриотические настроения немецкого бюргерства, искавшего в славном прошлом Германии отдушины от современного немецкого убожества и ограниченности.

Всего Клопшток написал три бардиты, связанные в сюжетном отношении и образующие трилогию. Это «Битва Германа» (1769), «Герман и князя» (1784) и «Смерть Германа» (1787). Как показывают приведенные названия, главным героем всех трех бардит является древнегерманский полководец Герман (Арминий), вождь племени херусков, символ немецкого национального героизма. Задача всей трилогии — показ борьбы свободных, не знающих тирании и угнетения древних германцев с римским самодержавием, поработившим свободный некогда римский народ. Клопшток изображает Германа не только врагом римского самодержавия, но и активным тираноборцем, бросающим крылатый лозунг: «Кровь тиранов за святую свободу!» Таким образом, в бардитах впервые в творчестве Клопштока прозвучали тираноборческие мотивы, сменившие проповедь смирения, наполнявшую как «Мессиаду», так и его библейские драмы.

Тираноборческие настроения Клопштока сделали его кумиром бунтарски настроенных немецких писателей течения «бури и натиска», а также принесли ему популярность в революционной Франции. Не случайно после провозглашения Франции республикой (1792) Конвент избрал Клопштока почетным гражданином Французской республики, вместе с Шиллером, Франклином, Костюшко и Песталоцци.

Бардиты пронизаны также борьбой против сервиллизма Готшеда. Клопшток выдвигает лозунг «Никогда не осквернять музу придворной лестию».

Таким образом, бардиты — произведения, представляющие собой интересную попытку создания национально-патриотической драмы, наделенной тираноборческими тенденциями. Их слабой стороной является незнание Клопштоком германской старины и неумение ее описывать. Создавая их, Клопшток совершенно не считался с возможностями живого театра. Бардиты — своеобразный синтетический жанр, близкий к оратории. Его создание шло вразрез с общим направлением развития немецкого драматического театра, как оно намечалось сначала Лессингом, а затем Шрёдером. Впрочем, Лессинг в одном из своих писем назвал «Битву Германа» «превосходным произведением», хотя тут же отметил, что ее вряд ли можно назвать трагедией. Иного мнения был о «Битве Германа» Шиллер, который пытался было приспособить ее для сцены, но нашел ее

холодной и смехотворной. Еще менее драматичны, чем «Битва Германа», две другие бардиты. Издавая свои бардиты, Клопшток давал к ним объяснительные примечания и прилагал словарь непонятных терминов. Этот комментарий должен был действовать расхолаживающим образом на читателя: плоха поэзия, если она непонятна без ученого аппарата!

Но все недостатки бардит были мало заметны для широкой читающей публики, достоинства же их, и в первую очередь патриотический пафос, воспринимались восторженно. История Германа была поучительна: Герман погибал, несмотря на все свое мужество и доблесть, вследствие отсутствия единства у германских князей. Как и все крупные произведения из немецкой национальной истории, до гётевского «Гёца фон Берлихингена» включительно, бардиты Клопштока ставят проблему единства Германии — центральную проблему германского исторического развития, оставшуюся неразрешенной в XVIII веке. К этому, в сущности, и сводится идейно-политическое значение этих несовершенных в драматургическом отношении произведений. В немецкой литературе за Клопштоком остается прерогатива в области драматургической обработки сюжетов из древнегерманской истории. Он проложил здесь путь немецким романтикам — Клейсту, Уланду, братьям Гриммам, а также драматургам середины XIX века — Граббе, Геббелю и Рихарду Вагнеру. Характерно, что Клейст и Граббе дали своим драмам из древнегерманской истории то же название, что и Клопшток своей первой бардите — «Битва Германа».

Свои политические и литературные воззрения Клопшток изложил в трактате «Немецкая республика ученых» (1774).[●] Здесь он призывал к культурному объединению немцев, к изучению национальной истории, к борьбе с рационализмом и схоластикой классицистов. Он советовал поэтам презирать глупости, заключающиеся в догматических руководствах, и закладывал основу культу «свободного творческого гения», предвещающему поэтику течения «бури и натиска».

ДРАМАТУРГИЯ „БУРИ И НАТИСКА“

Движение «бури и натиска» («Sturm und Drang») отмечает высшую точку в развитии антирационалистического течения среди немецких просветителей. К поэтам «бури и натиска», писавшим для театра, принадлежали Ленц, Вагнер, Клиндер, Лейзевиц. Теоретиком этого движения, часто именуемого штюрмерством (от немецкого слова «Stürmer»), являлся критик и историк Гердер. Ближайшее участие в движении штюрмеров при-

няли в свои молодые годы Гёте и Шиллер. В первой половине 70-х годов штюрмеры объединились вокруг Гёте, в начале 80-х годов властителем их дум был Шиллер.

Классическую характеристику течения «бури и натиска» дал Чернышевский в своей работе о Лессинге. В отличие от многих немецких критиков он подчеркнул связь штюрмеров с Лессингом. Они унаследовали от Лессинга его любовь к добру и истине, самостоятельность и независимость суждений, критическое отношение к авторитетам, в частности — классицистским, и преклонение перед гением Шекспира. Унаследовали они также отношение к сцене, как к кафедре, трибуне. В то же время очень многое отдаляло штюрмеров от Лессинга. Они были врагами рационализма просветителей и потому отрицали не только Готшеда, но даже Вольтера, которого они награждали презрительными прозвищами «Терсита» и «борзописца». Наряду с рационализмом штюрмеры воевали также с материализмом французских просветителей, который казался им «бездушным». Лессинг, напротив, относился с величайшим уважением к материализму Дидро и энциклопедистов и сам склонялся к материализму.

Отмежевываясь от Вольтера и Дидро, штюрмеры объявляли себя учениками Руссо, как философа чувства и веры. Как подлинныя руссоисты, штюрмеры двойственно относились к буржуазному прогрессу, видя, что он не только уничтожает старое феодальное рабство, но и усиливает социальное неравенство и нищету масс. Однако штюрмеры в силу отсталости и убожества немецкой жизни были бессильны сделать из учения Руссо те политические, революционные выводы, которые сделали из него французские якобинцы. Они не поднялись выше моральной критики старого порядка и придали своему страстному бунтарству весьма абстрактный, расплывчатый характер. Они подменяли реальные классовые конфликты, имевшие место в немецкой действительности, отвлеченными конфликтами между личностью и обществом, между человеком и миром, между природой и цивилизацией.

Одной из характернейших особенностей мировоззрения штюрмеров был безудержный и беспредельный индивидуализм, окрашенный в субъективно-лирические тона. Этот индивидуализм находил выражение в культе гениальности, в провозглашении абсолютной творческой свободы и в безусловном отрицании всяких правил и норм, как нравственных, так и эстетических. Штюрмеры хотели быть прежде всего самобытными. Они не останавливались перед самыми необузданными выходками якобы из презрения к филистерским навыкам и предрассудкам. Они бросали вызов мещанским вкусам и под-

нимали бунт против ограниченности немецкого бюргерства, сказывавшейся во всех областях идеологии.

Этот бунт был первоначально пронизан прогрессивными тенденциями. Если верхушка немецкого бюргерства лакействовала перед придворно-аристократической культурой и благоговела перед всем французским, то штюрмеры были поклонниками родной старины, певцами национального возрождения и объединения раздробленной Германии. Они были демократами, интересовавшимися жизнью и страданиями низов, охотно рисовавшими маленьких людей, простолюдинов, стонущих под пятой «господ». Они были психологами, пристально вглядывавшимися в отдельные проявления душевной жизни людей, боровшимися с унаследованным от классицистов схематизмом в изображении человеческих характеров. Выдвигая лозунги правдивости и естественности искусства, штюрмеры ратовали за индивидуализацию образов в противовес методу абстрактной типизации, присущему классицистам.

Идеология штюрмеров отличалась глубокими противоречиями, прогрессивные моменты переплетались в ней с реакционными. Так, здоровый патриотизм зачастую перерастал у них в реакционный шовинизм, в отмежевание от французских просветителей только потому, что они были французами. В то же время мятежный, бунтарский дух, живший в творчестве штюрмеров, делал их сознучными нарастающему во Франции революционному движению. В большинстве произведений штюрмеров слышались раскаты грома, полыхали зарницы надвигающейся буржуазной революции. Но так как Германия еще не созрела для революции, то и революционность штюрмеров носила беспочвенный и бесперспективный характер. Их творчество не получило широкого общественного резонанса. Они не вели за собой народных масс и являлись вождями без армии. Немецкое бюргерство было настроено в целом консервативно и гнуло шею перед самодержавием. Нейстовое бунтарство штюрмеров только пугало его. Перед лицом филистерского равнодушия к их бунтарским призывам штюрмеры начинали считать гнусные условия немецкой действительности непреодолимыми. Потому присущая большинству штюрмеров болезненная, неврастеническая экзальтация быстро сменялась разочарованием и пессимизмом, проистекавшим от сознания неосуществимости в реальной жизни лелеемых ими идеалов.

Характерной особенностью штюрмеров являлось то, что они абсолютизировали собственную политическую незрелость, слабость и немощность. Корни всех этих недочетов они искали в несовершенстве человеческой природы вообще. Поэтому они воспевали то образы мятежников-бунтарей, то образы пассив-

ных, обреченных людей, страдающих от собственного ума и таланта. Неспособность штюрмеров перевести свой стихийный протест против старого порядка в русло политической борьбы привела к тому, что это движение стало быстро свертываться.

Хронологически движение «бури и натиска» завершилось в тот момент, когда во Франции началась буржуазная революция. Уже первые громовые раскаты Французской революции заставили большинство штюрмеров отречься от своих бунтарских настроений. Они испугались самой перспективы практического проведения в жизнь их мятежных идеалов. Впрочем, многие штюрмеры отказались от своих взглядов уже задолго до начала во Франции революционных боев. Некоторые из этих «бурных гениев» мечтали о том, как повыгоднее пристроиться при дворе «просвященного» монарха. В погоне за теплыми местечками при княжеских дворах штюрмеры подчас отрекались от своих убеждений. Так, Якоб Ленц, желая устроиться при веймарском дворе, не поколебался уничтожить свою сатирическую драму «Облака», задевавшую влиятельного придворного поэта Виланда. Таким образом, теоретическая пропаганда беспредельного освобождения личности иногда оборачивалась на практике добровольным лакейством некоторых штюрмеров перед немецкими самодержцами и их приспешниками.

Главным участком, на котором штюрмеры пытались проводить в жизнь свои новаторские взгляды, была драматургия. Объяснялось это тем, что драма была издавна монополизирована классицистами, и именно здесь, на этой территории, должен был произойти решительный бой между сторонниками старого и нового искусства. Борьбой за обновление драмы штюрмеры выказывали свою связь с крупнейшими теоретиками нового искусства — Дидро, Мерсье и Лессингом, которые выдвигали театр на первое место среди других форм художественной практики.

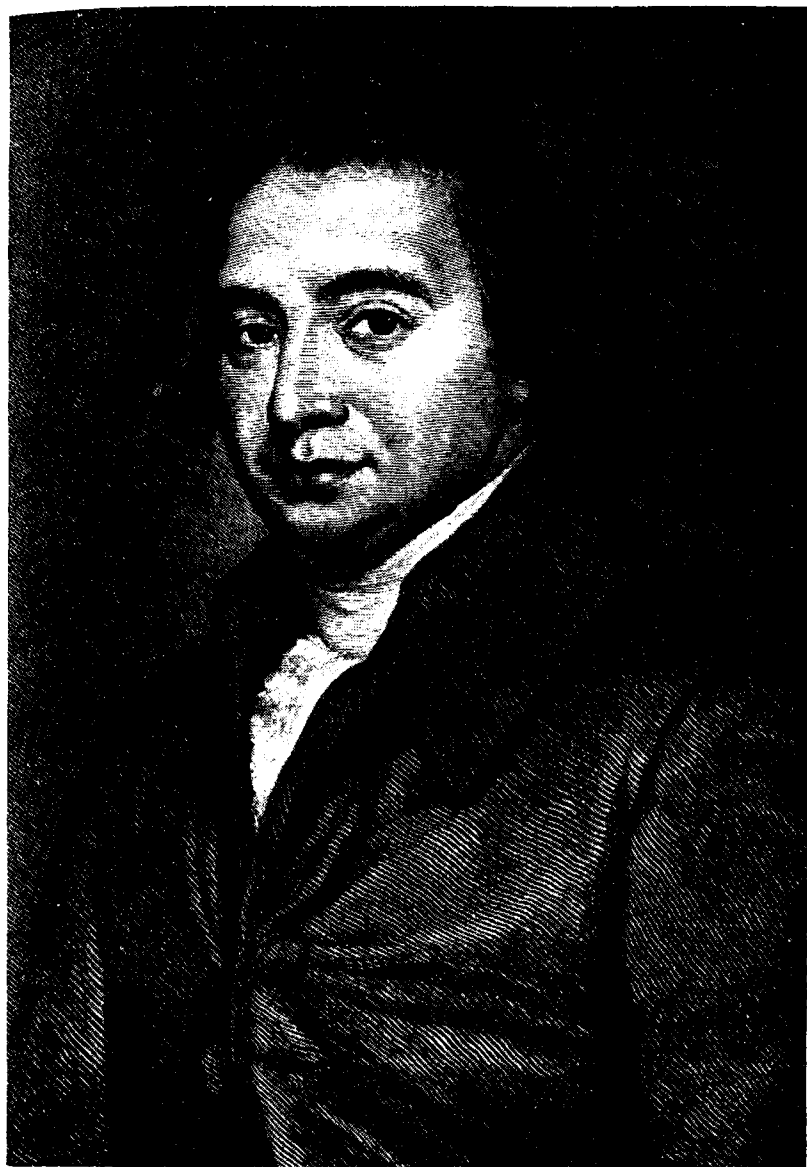
В этом же направлении ориентировал штюрмеров выдающийся критик Иоганн-Готфрид Гердер (1744—1803), который в свои молодые годы был теоретиком штюрмерства. Хотя Гердер был противником Лессинга, однако он продолжал начатую Лессингом борьбу с классицизмом, причем внес в нее некоторые новые мотивы. Исходя из своей излюбленной мысли о прочной связи искусства с народной жизнью различных исторических эпох, определяющей изменение эстетических вкусов и форм искусства, Гердер отрицал превосходство античной драмы над драмой других народов и общеобязательность для всей драматургии поэтики Аристотеля, на которую опирались клас-

сицисты. Единственным критерием ценности поэтического произведения для Гердера была его почвенность, его соответствие духу, нравам и традициям народа. Французская классицистская трагедия казалась Гердеру неполноценной, так как она была совершенно оторвана от народных корней и основана на принципе подражания античной драматургии. Зато Шекспира Гердер считал настоящим творцом, идеальным драматургом, черпающим из глубин английской народной жизни. Каждая пьеса Шекспира представляет собой как бы целый мир. Гердер прославлял Шекспира за его правдивость, реализм, за полную свободу от всяких сковывающих художника правил.

Статья Гердера «О Шекспире» была напечатана в изданном им сборнике, озаглавленном «Несколько летучих листков о немецком искусстве» (1773), в котором принимал участие также молодой Гёте. Эта статья, вместе с произнесенной за два года до нее «Речью о Шекспире» Гёте (1771), создала целую эпоху в истолковании Шекспира. С легкой руки Гердера и Гёте Шекспир стал кумиром штюрмерской молодежи, которая ставила его рядом с поэтами Мильтоном и Клопштоком. Таким образом, глубоко атеистичный и материалистичный Шекспир зачастую транспонировался в Германии в сентиментально-пиетистский план. Такое понимание Шекспира было усвоено штюрмерами, в том числе наиболее неистовым из них Клингером, который, впрочем, сам был далек от пиетизма (что показывает его роман «Фауст, его жизнь, деяния и гибель»).

Прославляя Шекспира, Гердер критикует наряду с французскими классицистами также Дидро за его теорию мещанской драмы, выдвигавшую на первое место «общественные положения» людей, определяющие их характеры. Гердер, напротив, считает душой драмы индивидуальный характер, раскрываемый в типических обстоятельствах. По его мнению, Шекспир гениален прежде всего своим изображением индивидуальных человеческих характеров.

Начатую Гердером борьбу за индивидуализацию характеров продолжил Якоб Ленц (1751—1792), который был не только видным драматургом-практиком, но и влиятельным теоретиком штюрмерской драматургии. Ленц был уроженцем Лифляндии (Латвии) и происходил из пасторской семьи. В качестве гувернера двух молодых лифляндских дворян он приехал вместе с ними в 1771 году в Страсбург, который был одним из главных центров штюрмерского движения. Здесь он подружился с молодым Гёте и вступил в возглавляемый им Прирейнский кружок, куда входили еще Вагнер, Клингер, Гейнзе и Мюллер. Все это были молодые поэты-новаторы. Они избрали своим девизом молодое рейнское вино и под этим названием («Молодое рейн-



Иоганн-Готфрид Гердер
Портрет работы Анжелики Кауфман

ское вино») выпустили в 1775 году сборник своих новаторских стихотворений.

Ленц в Прирейнском кружке занимался теорией драмы. В 1774 году он выпустил свои «Заметки о театре», написанные под несомненным влиянием трактата Мерсье «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве» (1773). В этой книге, явившейся драматургическим манифестом штюрмеров, Ленц продолжает начатую Лессингом борьбу с французским классицизмом. Он решительно нападает на построение драматургического произведения в принципах классицизма, отмечает пресловутое правило «трех единств», восстает против сословного схематизма, присущего всей французской драме, и требует от драматурга прежде всего своеобразия и оригинальности в изображении характеров. Кроме того, Ленц защищает мысль о необходимости совмещения в одном произведении трагического и комического элемента, причем ссылается в подтверждение своей мысли на Шекспира. Ленц пытается сочетать трудно соединимые эстетические принципы Шекспира и мещанской драмы Мерсье. В драматургической практике штюрмеров такое совмещение обычно не имеет места: ориентация на французскую мещанскую драму и ориентация на Шекспира отличают два различных лагеря в штюрмерской драматургии.

Несмотря на сходство теоретических установок у большинства штюрмеров, драматургическая практика представителей этого движения была далеко не однородной. Внутри этого движения происходила борьба. Так, Ленц и Вагнер продолжали линию бытописательства, свойственного английской и французской мещанской драме, особенно драмам Мерсье. В то же время они в какой-то степени стремились проповедовать взгляды на драму Лессинга, не поднимаясь, однако, до огромного морального пафоса, присущего пьесам великого просветителя. Второе направление в штюрмерской драматургии именовало себя «шекспировским» и представлено было колоритной фигурой Клингера, типичного выразителя анархического бунтарства, утверждавшего право сильного и отрицавшего всякие моральные нормы. Правильно говоря о том, что величие Шекспира составляют сила характеров и стремительность действия, Кlinger в своем творчестве доводил эти черты шекспировской драматургии до крайности, специализируясь на изображении бурных страстей и диких, необузданных характеров.

Из драматических произведений Ленца наиболее известны «Домашний учитель» («Гофмейстер», 1774) и «Солдаты» (1776). В первой пьесе, которую начал переводить на русский язык Д. И. Фонвизин, Ленц использовал сюжет «Новой Элоизы» Руссо — историю любви незнатного учителя к знатной

ученице. Пьеса изображает приниженное положение бюргерского интеллигента в аристократическом доме, где к нему относятся как к прислуге и подвергают всяческим унижениям. Это рабское положение плебея-интеллигента развращает его самого и становится причиной несчастий для семьи, в которой он живет: соблазненная им дочь майора родит ребенка, убегает из дому и в конце концов бросается в пруд. Ленц насыщает свою пьесу многочисленными реалистическими деталями и в то же время придает ей утилитарную, дидактическую установку: он ратует против распространенной у аристократии системы домашнего воспитания. Это сближает его с мещанской драмой Дидро и Мерсье, от которой «Домашний учитель» отличается более свободной формой. Эта пьеса недавно возродилась в репертуаре немецкого театра в обработке драматурга Бертольта Брехта.

В драме «Солдаты» Ленц рисует историю совращения бюргерской девушки офицером. По его собственным словам, он ставит себе здесь задачей «борьбу с разложением нравов, которое опускается от знати к низшим сословиям». При этом он замечает в предисловии к пьесе: «Все мои старания будут направлены на то, чтобы изобразить сословия такими, какие они есть на самом деле, а не какими они кажутся представителям высших сословий». Несмотря на такую реалистическую задачу, Ленц трактует избранную им тему крайне миролюбиво. Он перелагает часть вины за совершенное бесчинство с обидчика-офицера на обиженную им девушку. Последняя оказывается виноватой в том, что она прельстилась подарками офицера и его дворянским званием. Это совершенно снимает проблему обличения социального неравенства. Корень зла заключается, по мнению Ленца, в обязательном безбрачии офицеров, которое толкает их на путь разврата. Так, вместо обличения феодальной военщины Ленц вступает на путь поверхностной критики, по существу утверждая неизбежность сословного и классового неравенства. В формальном отношении Ленц пытается следовать «шекспировской» форме драмы. Он дает множество отрывочных сцен, подчас очень кратких, переносящих действие с места на место. Вместо моральных конфликтов, стоящих в центре драм Мерсье, Ленц создает драму, эмоционально насыщенную происшествиями.

Ленц был человеком весьма болезненного склада и неуравновешенного, порывистого темперамента. Он очень быстро загорался и столь же быстро потухал. Уже в 1777 году у него начали обнаруживаться симптомы сумасшествия. Его отправили на выздоровление в Лифляндию (1779), откуда он, оправившись, переехал в Россию (1781), где жил сначала в Петер-

бурге, а затем в Москве, занимаясь преподаванием немецкого языка в дворянских семьях. Он поддерживал дружеские отношения с Карамзиным. Его психическая болезнь не прошла и периодически давала о себе знать припадками безумия. Во время одного из таких припадков он убежал из дому и был найден мертвым на улице Москвы.

Другим представителем бытописательской линии в драматургии «бури и натиска» являлся Леопольд Вагнер (1747—1779). Подобно Ленцу, он был восторженным поклонником Мерсье, трактат которого он перевел на немецкий язык (1776). Как и Ленц, Вагнер исходил из конкретных, единичных фактов, из показа волнующих происшествий частной бюргерской жизни, которые являлись для него отправной точкой для постановки определенных моральных проблем.

Наиболее известная пьеса Вагнера — «Детоубийца» (1775) напоминает по своей сюжетной линии «Солдат» Ленца. Вагнер рисует здесь трагическую историю бюргерской девушки, обольщенной и брошенной офицером и становящейся в конце концов убийцей своего сына. Моральная тенденция пьесы Вагнера подчеркнута в ее подзаголовке: «Матери, обратите на это внимание». Однако дидактический элемент не подчеркивается автором, который заинтересован в первую очередь детальным показом изображенного в пьесе происшествия. Вагнер нарушает в «Детоубийце» единство времени и растягивает время действия пьесы на девять месяцев, необходимых для того, чтобы его обольщенная героиня успела стать матерью.

Такой же бытовой конкретизации подвергается у Вагнера и место действия. Центральная для пьесы сцена обольщения героини разворачивается в столь популярной у немецких драматургов гостинице. Но эта гостиница является не условным местом действия, как в пьесах Лессинга, а неким ночным приютом, изображенным Вагнером со всеми натуралистическими подробностями. Вагнер подробно рисует этапы обольщения героини, усыпление ее матери при помощи сонного порошка, рождение и убийство ребенка. Реализм Вагнера показался, однако, современникам чрезмерным, и действительно он граничил с натурализмом. Поэтому при постановке на сцене пьесу пришлось переработать, выбросив из нее чересчур смелые для театра XVIII века натуралистические детали. Деятельность Вагнера оборвалась еще раньше деятельности Ленца, в самый разгар движения «бури и натиска».

Совсем иной тип драматургии «бури и натиска» разработывал Фридрих-Максимилиан Клинггер (1752—1831) — один из типичнейших штюмеров, которому принадлежит создание самого термина «буря и натиск». Если в творчестве Ленца и

Вагнера преобладало бытописание, навеянное влиянием драматургии Мерсье, то в творчестве Клингера влияние Мерсье оттеснялось влиянием Шекспира в его абстрактно-идеалистическом понимании. Не случайно именно Клингера современники, не принимавшие такого подхода к Шекспиру, прозвали «взбесившимся Шекспиром».

Клингер вышел из народных низов. Его ранняя молодость была полна тяжелых лишений. Войдя в состав Прирейнского кружка, он стал вскоре одним из популярнейших штюрмеров. Гёте и Шиллер дали очень высокую оценку дарованию Клингера. Однако консервативные историки немецкой литературы резко исказили его творческий облик, затушевав присутствовавшую в его произведениях обличительно-сатирическую направленность. Только в наши дни в Германской Демократической Республике Клингер дождался наконец справедливой и объективной оценки (в труде Пауля Реймана).

Клингер начал свою литературную деятельность с сочинения драм, которые все были им написаны в течение трех лет (1775—1777). В своих первых двух пьесах — «Отто» (1775) и «Страждущая женщина» (1775) — он дает страстное и гневное обличение феодально-абсолютистского строя и церкви, являвшейся его идеологической опорой. «Отто» — антиклерикальная трагедия из рыцарской жизни, написанная под влиянием «Гёца фон Берлихингена» Гёте. Однако, в отличие от Гёте, Клингер показал своего героя вне общества, придав ему абстрактный, крайне аффективный характер. Отто бешеный ревнивец, доходящий в пароксизме своей страсти почти до безумия. Однако он является жертвой развратного епископа, соединяющего высокое положение в церкви с властью светского феодала.

В пьесе «Страждущая женщина», действие которой происходит в современной Германии, Клингер выводит мелкого немецкого князька и его придворных; все они погрязли в пороке и сохраняют свою власть только при помощи насилия и обмана. Он подвергает резкой критике брак по расчету, типичный для феодального общества. Личная трагедия его героев принимает социальную окраску, потому что их чистая любовь разбивается об устои феодального быта. Клингер разоблачает в этой пьесе также пресмыкание правящих кругов Германии перед дворянской культурой Франции.

Драмы «Отто» и «Страждущая женщина» являются новаторскими не только по содержанию, но и по форме. Клингер уделяет в них большое внимание быту героев, их жизненной среде. Он отказывается от высокого стиля классицистской трагедии и вводит в свои пьесы элементы живого народного языка.

Смелым вызовом феодальному обществу был созданный Клинггером новый тип героя, независимо мыслящего, полного силы и собственного достоинства. Отдавая дань штюрмерскому увлечению образом «сильного человека» (Kraftmensch), освобожденного от всех пут, связывающих личность, Клинггер выводит в большинстве своих пьес героев, которые прямо противостоят им подлой, растленной верхушке феодального общества.

В том же 1775 году Клинггер пишет на конкурс, объявленный театром Аккермана, драму «Близнецы», которая получила первую премию. Будучи с самого начала предназначена для постановки на сцене, она отличается более правильной структурой, чем другие пьесы Клинггера, лишена обычной для него разбросанности действия. Фабула пьесы заимствована из итальянских хроник. Но Клинггер стирает исторический колорит и создает на историческом материале чисто-семейную драму.

В основу «Близнецов» положен часто встречающийся в драматургии штюрмеров мотив смертельной вражды двух братьев, впоследствии разработанный с особенной силой в «Разбойниках» Шиллера. Герой «Близнецов» Гвельфо — типичный «бурный гений», «рожденный, чтобы повелевать королевствами». Он одержим страстным желанием доказать свое первородство по отношению к брату-близнецу Фердинандо, безвольному и ничтожному человеку. Гвельфо отказывается от родителей, предпочитаящих ему Фердинандо, и убивает брата, отбившего у него невесту Камиллу. Таким образом, герой Клинггера разрывает семейные связи и нарушает законы общества, потому что ощущает себя сильным человеком, «сыном природы». Этот сильный человек является, однако, не созидателем, а разрушителем, сметающим все преграды, стоящие на его пути, и стремящимся к уничтожению мира. Разрушительный характер носит даже страсть, которую Гвельфо испытывает к Камилле. Но реальный мир мстит неистовому герою. Если Гвельфо убил брата, то его самого убивает собственный отец. Так разрушение семейных связей и отношений обращается против человека, посягнувшего на них.

В этой пьесе Клинггер дает обличение уродливых жизненных форм и обычаев феодального общества. Таким обличаемым им установлением является феодальный культ первородства, закон о майорате, передающий родовые поместья старшему сыну. Но еще больше Клинггер разоблачает в этой пьесе излюбленный им образ сильного человека, которому-де все позволено. Доведя до предела черты сильного человека в образе Гвельфо, Клинггер превращает его в преступника и обрекает на заслуженное им возмездие.

После «Близнецов» Клинггер создает «Бурю и натиск» (1776) — драму, давшую наименование всему литературному движению. Содержание этой пьесы почерпнуто из истории освободительной войны североамериканских колоний против Англии. Подобно многим передовым людям своего времени, Клинггер был увлечен героической борьбой американского народа за свою независимость. Известно, что сам он пытался вступить в американскую революционную армию. Подобно большинству своих современников, Клинггер переоценивал значение событий в Америке и наивно верил, что война американцев за независимость приведет к полному торжеству высоких человеческих идеалов.

«Буря и натиск» лишена исторического колорита, как и «Близнецы». Америка конца XVIII века изображена у Клинггера некоей идеальной, фантастической страной, притягивающей к себе «бурных гениев». Главный герой пьесы Вильд (дословно — «дикий») является таким же неистовым, страстным человеком, как Отто и Гвельфо. Ему противопоставлены более мирные люди — руссоисты, мечтающие о жизни в хижинах вдали от цивилизованного мира, — это восторженный Лафё и меланхоличный Блазиус. Они нарисованы Клинггером в гротесковых тонах, что должно подчеркнуть отрицательное отношение его к руссоистской пасторали.

В отличие от других драм Клинггера «Буря и натиск» имеет счастливый конец. Соединение влюбленных, едва не ставших жертвами господствующего в Европе произвола, становится возможным в Америке, в новых условиях жизни. Интересной деталью в пьесе является то, что Клинггер изображает в ней маленького раба-негра носителем высоких гуманных чувств, стоящим в моральном отношении выше своего белого господина.

После «Бури и натиска» Клинггер написал еще несколько так называемых «шекспировских» драм («Новая Аррия», «Симсон Гризальдо», «Стильпо и его сыновья»), в которых он продолжал выводить образы «бурных гениев», бунтующих против всякого порядка, даже выраженного в законах природы. Наиболее интересна из них трагедия «Стильпо и его сыновья» (1777), последнее из его драматических произведений. В этой пьесе протест против современной германской действительности принимает уже политический характер. Здесь впервые в немецкой драматургии ставится проблема революции. Правда, народ еще не выводится на сцене, но герои борются во имя его интересов, и в конечном счете именно народ оказывается той силой, которая свергает тиранов. Пьеса написана за четыре года до «Разбойников», и сам Шиллер указывал в письме к Вольцогену на то влияние, которое она на него оказала.

Несмотря на свою кратковременность, драматургия Клингера имела немалое значение в истории немецкой драмы. Наиболее важны достижения Клингера в области языка. Вместе с другими штиурмерами он стремился в своей драматургии открыть дорогу живому народному языку. Язык, которым говорят герои его драмы, прост и эмоционален. Клингер стремится давать различную речевую характеристику положительным и отрицательным персонажам своих пьес. Положительные герои характеризуются свободой и простотой языка, отрицательные же персонажи обычно скрывают свои грязные и преступные намерения за изысканными, галантными речами. Таким образом, Клингер использует салонный дворянский язык с определенной полемической целью.

После кратковременного увлечения театром Клингер обратился к роману и создал в этом жанре свои наиболее значительные произведения. Ему принадлежит ряд социально-философских романов — «Фауст, его жизнь, деяния и гибель» (1791), «Путешествие перед потопом», «История Рафаэля де Аквила», «История Джафара Бармесиды» и др. Наиболее широкой известностью пользуется первый из названных романов, переведенный А. Лютером на русский язык (1913). Клингеровский Фауст, значительно опередивший гётевского Фауста в его окончательной редакции, является образом страстного искателя истины и справедливости, который сталкивается с невежеством и суеверием, а также с полным непониманием его устремлений. Роман Клингера, в котором имеются многочисленные куски, написанные в форме диалога (след влияния на роман Клингера его драм), дает широкую картину социального зла, правдиво рисует ужасающие условия жизни крепостного крестьянства и звучит суровым приговором обществу, в котором царят бесправие и деспотизм. Клингер был первым немецким писателем, развивавшим в своих романах мысль о том, что все существовавшие до сих пор формы общества покоятся на эксплуатации большинства народа паразитическим меньшинством.

Все романы Клингера написаны во втором периоде его деятельности в России, куда он переехал в 1780 году. Поступив на русскую военную службу, он проявил в этой области крупные способности и быстро выдвинулся. Уже при Павле I, который его лично знал, он получил чин генерал-майора. Он стал начальником первого кадетского корпуса в С.-Петербурге, а затем куратором Дерптского (ныне Тартуский) университета в чине генерал-лейтенанта. После своего ухода в отставку он остался в России, в которой нашел вторую родину. Вопреки распространенным у нас взглядам, восходящим к высказываниям о нем Фаддея Булгарина, Клингер не являлся реакцио-

нером. Он был передовым военно-педагогическим деятелем, который руководствовался принципами Суворова, под чьим начальством он служил в начале своего пребывания в России. Из воспитанников руководимого им кадетского корпуса вышел декабрист Рылеев. Клиггер был связан с рядом деятелей декабристского движения—Кюхельбекером, Тургеневым и некоторыми другими. Стоя во главе Дерптского университета, он впервые привлек к работе в нем передовых русских ученых, чем вызвал недовольство прибалтийского немецкого дворянства. Во время борьбы России с Наполеоном Клиггер занимал патристическую позицию, а его



Йоганн-Антон Лейзевиц

единственный сын пал смертью героя под Бородином. Такова была своеобразная жизненная судьба наиболее неистового из штюрмеров. Несмотря на глубокие противоречия, пронизывавшие деятельность Клиггера в разные периоды его жизни, он, как мы видели, не капитулировал перед общеевропейской реакцией начала XIX века и не пришел к ренегатству по отношению к бунтарским, вольнолюбивым настроениям своих юношеских лет. Если он подчас отрекался от своих ранних произведений, пронизанных штюрмерскими идеями, то потому лишь, что эти произведения казались ему наивными по сравнению с его собственными, позже написанными романами.

Штюрмерская драматургия развивалась не только в Прирейнском кружке, но и в Гёттингенском союзе, в который входили главным образом эпические и лирические поэты, почитатели Клопштока — Фосс, Штольберг, Гелти, Клаудиус, Шубарт и знаменитый балладник Бюргер. Однако в качестве исключения гёттингенские поэты пробовали свои силы также в области драмы, а один из них, Йоганн-Антон Лейзевиц (1752—1806), приобрел широкую известность как автор единственной трагедии «Юлий Тарентский» (1776), которая исчерпала его талант.

В основу пьесы положен изблюбленный штюрмерами мотив смертельной вражды двух братьев на почве их соперничества

в любви. Юлий и Гвидо, сыновья тарентского князя Константина, любят одну девушку, прекрасную Бланку. Но Бланка предпочитает старшего брата, нежного и мечтательного Юлия, младшему брату, пылкому и грубоватому Гвидо. Старый князь заточил Бланку в монастырь, чтобы прекратить соперничество между братьями, которое грозит превратиться в настоящую вражду. Но все старания князя заставить Юлия отказаться от Бланки терпят неудачу. Он предлагает Юлию в жены свою племянницу Цецилию, но тот от нее отказывается. Юлий проникает в монастырь и узнает, что Бланка его любит. Тогда Юлий принимает решение бежать с Бланкой за пределы своей страны. Это становится известным Гвидо. Он подстерегает Юлия ночью под стенами монастыря во время подготовки к побегу и убивает его. Бланка сходит с ума от горя, старый же князь закалывает Гвидо над трупом убитого им брата.

Трагедия Лейзевица имеет ряд точек соприкосновения с «Близнецами» Клингера и с «Разбойниками» Шиллера. Молодой Шиллер знал наизусть «Юлия Тарентского» и признавал его влияние на ряд своих произведений (в том числе на «Дон-Карлоса»). Шиллера сближало с Лейзевицем общее обоим увлечение Руссо. Лейзевиц томился в узких и мрачных рамках феодального общества, тосковал по свободе, ненавидел тиранию и общественную несправедливость, рабство души и тела. В связи с этим весьма характерно обращение Юлия к его другу Аспермонте: «Разве Тарентом кончается мир и за его пределами пустота? Весь мир — мое отечество, и все люди — один народ. Он объединен одним общим языком. Этот всеобщий язык народов — слезы и стоны... Неужели нужно было для счастья человеческого рода запереть его в государстве, где один — раб другого и никто не свободен, каждый прикован к другому концу цепи, откуда он озирается? Только глупцы могут еще спорить о том, отравляется ли человечество обществом». Тот же Юлий утверждает, что «государство убивает свободу». Он говорит, что «даже пыль имеет волю» и «встретившаяся мошка стремится к свободе». В таких речах Юлия чувствовались беспокойный дух и революционный протест Руссо гораздо больше, чем в трескучих и анархических «Близнецах» Клингера.

МЕЩАНСКАЯ ДРАМА КОНЦА XVIII ВЕКА

После драматургии «бури и натиска» реалистическая драма в Германии, созданная в середине XVIII века Лессингом, вступает накануне Французской буржуазной революции в новую фазу своего существования. Этот новый этап в развитии дра-

матургии ознаменован разрывом с традициями высокого Просвещения. Просветительские лозунги Лессинга, пройдя сквозь призму восприятия немецкого бюргера, превратились, по выражению Энгельса, из культа разума в «идеализированный рас-судок среднего мещанина». Для драматургии конца XVIII ве-ка характерно сужение филантропических тенденций до пределов мещанского благополучия, просветительской добродетели до понятия филистерской «порядочности», вырождение прогрес-сивных общественно-политических взглядов в узколобый либе-рализм и пошловатую лояльность, основанную на традицион-ном уважении немецкого бюргерства ко всем «властям предер-жащим».

Эти идейные тенденции порождают в драматургии новое направление *мещанского бытовизма* или *жанризма*, обычно на-зываемого (по терминологии того времени) «*натурализмом*». Основным жанром этого стиля является так называемая «се-мейная картина» — термин, введенный создавшим его актером-драматургом Шрёдером. Наряду с Шрёдером в разработке этого жанра принимают участие Гемминген, Гроссман, Ифланд и Коцебу. Это новое направление в немецкой драматургии свя-зано с Мангеймом, где в 1778 году был основан Национальный театр, руководимый просвещенным аристократом Дальбергом. С этим театром в большей или меньшей степени были связан-ны все перечисленные авторы точно так же, как с Гамбургским Национальным театром на предыдущем этапе был связан про-светительский реализм Лессинга, а с Веймарским придворным театром на рубеже XVIII и XIX веков был связан неокласси-цизм Гёте и Шиллера. Мангеймский бытовизм, являясь своего рода реакцией против героических традиций немецкого просве-тительства (Лессинг и штюрмеры), в свою очередь получил от-пор со стороны Гёте и Шиллера в их попытке возрождения традиций античности и классицизма.

Идеологом мангеймского бытовизма явился драматург От-то фон Гемминген (1755—1836), выполнявший при Мангейм-ском Национальном театре те же обязанности, что Лессинг выполнял при Гамбургском театре. Его рецензии на спектакли Мангеймского театра составили сборник «Мангеймская драма-тургия на 1779 год». Эта книга представляет собою своего ро-да манифест мещанской драмы конца XVIII века. Гемминген считал себя продолжателем Лессинга и повторял его аргумен-ты против французского классицизма. Этим, однако, и ограни-чивается его связь с Лессингом. Боевое социально-воспитатель-ное значение, которое отводит великий просветитель театру, заменяется у Геммингена проповедью морального воздействия в духе ограниченных бюргерских воззрений. Считая театр

«школой добродетели», Гемминген резко осуждает пьесы, насыщенные протестом против действительности. Поводы для такого протеста должны устраняться «чисто воспитательными мерами». Понятия «воспитания» и «добродетели» теряют в драматургии Геммингена то широкое гуманистическое содержание, которое вкладывали в них просветители. Добродетель понимается Геммингеном как комплекс качеств добропорядочного мещанина.

В полном единстве с теоретическими высказываниями Геммингена находится его драматургическая практика. Гемминген стяжал огромный успех и славу драмой «Немецкий отец семейства» (1780). Сюжетную схему своей пьесы Гемминген заимствовал из «Отца семейства» Дидро, но он приложил все усилия к тому, чтобы приспособить сюжет Дидро к уровню понимания немецкого бюргерства, иначе говоря — оmettere его, усилив в нем противопоставление старшего поколения и молодежи в пользу первого. Героем драмы является просвещенный дворянин граф Водмар. Это человек, лишенный феодальных предрассудков, но в то же время считающий, что неравный в социальном отношении брак «противен здравому смыслу». Сын Водмара влюбился в простую мещанку и соблазнил ее. Узнав, что девушка готовится стать матерью, Водмар велит сыну исполнить свой моральный долг и жениться на ней; но в то же время он заставляет его нести последствия своего неразумного поступка, удалившись с женой в сельское уединение, дабы не подавать дурной пример свету. Этот финал пьесы вскрывает ее мещански окрашенную социальную тенденцию. Гемминген радикально переосмысляет излюбленные штюрмерами сюжетные мотивы, он отбрасывает культ непослушания, мятежа, восстания против сословной морали и утверждает идею «отцовства» в ее мещанском, филистерском понимании.

Пьеса Геммингена имела огромный успех. Если за полвека до нее английские купцы посылали своих приказчиков на представление «Лондонского купца» Лилло, то сейчас немецкие бюргеры рекомендовали своим легкомысленным сыновьям посещение «Немецкого отца семейства». Пьеса очень быстро облетела все германские театры. В Гамбурге роль Водмара блестяще исполнил сам знаменитый Шрёдер. Драма Геммингена держалась на сцене до 20-х годов XIX века. Она вызвала целый поток подражаний; «немецкие матери семейства» и «немецкие хозяйки» запестрели на афишах конца XVIII и начала XIX века. Под воздействием пьесы Геммингена в немецких мещанских драмах утверждаются лишенные трагизма конфликты и благополучные развязки. Падшие девушки перестают убивать своих детей и выходят замуж за своих соблазнителей;

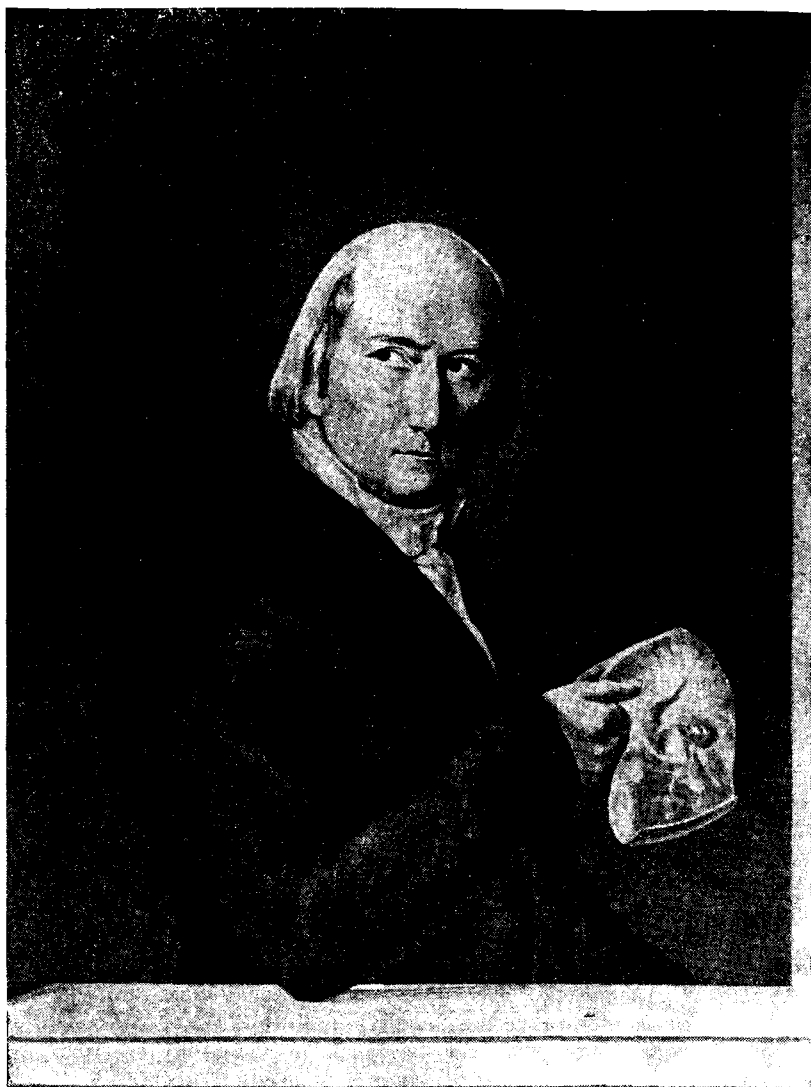
смертельная вражда братьев уступает место их ссорам; ситуации, казавшиеся безвыходными, благополучно улаживаются. Таковы главные характерные особенности жанра «семейной картины», приходящего на смену просветительской и штюрмерской драме.

Первой пьесой, вышедшей с подзаголовком «семейная картина», была пьеса «Не больше шести блюд» (1781) Г.-Ф.-В. Гроссмана (1746—1796), актера труппы Зейлера, впоследствии директора театра. В центре сюжета этой пьесы снова лежит мотив неравного брака. Но этот мотив развернут в плане борьбы некоего бюргерского советника с его знатной супругой. Герой пьесы утверждает свое классовое достоинство довольно курьезным образом: он устраивает для знатных родственников жены званый обед из шести блюд вместо узаконенных в высшем свете двенадцати. Эта пошловатая пьеса пришлась публике по вкусу. Она много раз издавалась, была переведена на французский и английский языки и долго не сходила со сцены.

Более значительный вклад в развитие жанра «семейной картины» внес знаменитый актер и режиссер Ф.-Л. Шрёдер¹. Он написал двадцать пьес, сюжеты которых заимствовал чаще всего из английских комедий периода Реставрации, избегая, однако, переполнявших эти комедии непристойностей. При этом он старательно обходил политические и социальные вопросы и боролся в своих пьесах с человеческими недостатками и пороками «вообще». Он рисует немецкого бюргера вне каких-либо общественных связей и трактует добродетели и пороки не как сословные, а как «человеческие» атрибуты.

Излюбленными темами Шрёдера были бюргерское благополучие, достигаемое путем бережливости, и разорение, являющееся следствием бесхозяйственности. Так, в пьесе «Завещание» (1781) он рисует честного купца-семьянина, озабоченного устройством дочери. В драме «Кольцо» (1783) он изображает печальную историю некоей вдовы и взрослой дочери, оставшихся без всяких средств. В драме «Портрет матери» (1785) показывается разруха в семье, в которой нет хозяйки. В драме «Кузен из Лиссабона» (1784) дана устрашающая картина морального разложения семьи, где хозяйничает легкомысленная мотовка-мачеха. Неминуемая катастрофа устраняется благотельным вмешательством богатого кузена из Лиссабона. Известный немецкий критик XIX века Гервинус писал о таких пьесах: «Удар судьбы в этих пьесах — банкротство, спасение —

¹ Сценическая деятельность Шрёдера будет нами рассмотрена в главе «Развитие актерского искусства».



Фридрих-Людвиг Шрёдер
Портрет работы С. Бендиксен

богатый дядюшка из Португалии или Мексики, который платит все долги».

Драмы Шрёдера отличаются поверхностным, благодушным оптимизмом по отношению к жизни и людям. Изображаемые в них комические заблуждения и глупости являются лишь своего рода болезнями, вполне излечимыми. Потому мизантропы мещанской драмы не похожи на Тимона или Альцеста. Испытав разочарования, они охотно возвращаются к моральному оптимизму, если какой-нибудь благородный поступок заставит их поверить в добродетель. Таким «мизантропом» от человеколюбия является, например, барон Гарвиц, герой драмы «Прапорщик» (1782), который, по-видимому, навеял Коцебу образ Мейнау в его известной драме «Ненависть к людям и раскаяние».

Пьесы Шрёдера отличаются искусным построением интриги, введением в семейную тематику приключенческих мотивов. Шрёдеру безусловно удастся реальное изображение каждодневной бюргерской жизни со всеми ее бытовыми подробностями, а также правдоподобный показ различных представителей немецкого дворянско-буржуазного общества, всяких майоров и гофратов, их житейских отношений. Однако по сравнению с драматургией Лессинга пьесы Шрёдера представляют значительный шаг назад. Будучи художником-реалистом в своем актерском творчестве, Шрёдер-драматург, порывая с просветительской идейностью, не мог подняться в своих пьесах выше того убожества, которое было характерно для отсталого немецкого бюргерского класса.

Свое дальнейшее развитие все отмеченные черты жанра «семейной картины» получили в произведениях двух популярнейших немецких драматургов конца XVIII века — Ифланда и Коцебу, которые явились подлинными властителями дум консервативного немецкого мещанства в годы, когда во Франции революционная идеология достигла своего высшего подъема.

Как и его предшественник Шрёдер, А.-В. Ифланд был популярным и авторитетным у современников актером и режиссером¹.

Как драматург, Ифланд дебютировал в 1781 году пьесой «Альберт фон Турнейзен». Это — история офицера, который во время осады города покидает ответственный пост, чтобы помешать насильственной выдаче замуж свей невесты. Таким образом, конфликт между чувством и долгом разрешался героем пьесы в индивидуалистическом плане. Однако этот индиви-

¹ О творчестве Ифланда — актера и режиссера — см. в главе «Развитие актерского искусства».



Август-Вильгельм Ифланд
Гравюра Боальта

дуализм немедленно подавлялся отцом героини, комендантом крепости, вынужденным приговорить дезертира к расстрелу. Из-за обилия чувствительных сцен пьеса имела огромный успех, несмотря на слабость психологической мотивировки и трафаретность ситуаций.

Громкую славу принесла Ифланду драма «Преступление из тщеславия» (1784), которую современники провозгласили «началом новой эры в драматургии». Содержание пьесы сводится к тому, что тщеславный бюргер, мечтая жениться на аристократке, попадает в сети ее коварных родственников, теряет состояние и совершает растрату. Благородный ревизор спасает героя, дело замято, но отец удаляет его из дому. В дальнейшем Ифланд написал еще две пьесы на ту же тему, составляющие с

ней трилогию. В драме «Совесть» (1785) герой несет последствия своего проступка, который мешает его карьере. Наконец, в третьей части — «Раскаяние» (1785) герой искупает свою вину, удерживая сына своего начальника от такого же преступления. Трилогия эта является как бы манифестом всего творчества Ифланда. Начав с показа семейной катастрофы, как результата губительной тяги бюргера к дворянству, она рисует затем пример преступного легкомыслия и завершается показом нравственного перерождения героя. По той же схеме написано еще множество драм Ифланда.

Наиболее популярной из пьес Ифланда были «Охотники» (1785). Пьеса эта построена на контрасте между малообразованной, но добродетельной семьей лесничего и образованной, но бесчестной семьей чиновника. Действие пьесы состоит из нагромождения несчастий, свалившихся на семью лесничего, которую преследует взяточник-чиновник, обирающий крестьян. Благодаря счастливой случайности все кончается благополучно, и порок наказывается. Тяга к патриархальному быту, поверхностная оппозиция феодализму и критика чиновничества обеспечили пьесе огромный успех. Гёте поставил ее на открытии обновленного Веймарского придворного театра в 1791 году.

Для мещанских драм Ифланда характерно то, что положенная в их основу моральная сентенция обрастает множеством сочных бытовых деталей. Пьесы Ифланда раскрывают бесконечную цепь семейных невзгод, несчастных браков, банкротств, растрат; в них выводятся слабовольные бюргерские юноши, сбивающиеся с пути истинного под влиянием повес-аристократов; девушки с ангельскими личиками, обольщаемые светскими греховодниками; снисходительные матери, покровительствующие интригам; строгие отцы, спасающие своих детей. Ифланд тщательно избегает социальных конфликтов, всячески смягчая сословные противоречия. Ифланд рисует быт крестьян в самых идиллических тонах, и если он допускает невинные выпады против дворян и чиновников, зато к личности монарха он относится с величайшим благоговением. Такая лояльность Ифланда обеспечивала ему постоянное расположение двора. В годы Французской революции император Леопольд II поручил ему написать драму, изобличающую насильственные государственные перевороты. Ифланд написал драму «Кокарды» (1792), в которой семейные мотивы самым курьезным образом переплетаются с политическими, причем революционная борьба показывается в рамках одной семьи как политические разногласия ее членов. При этом положительные персонажи реакционны, а отрицательные революционны. В конце пьесы революционеры прозревают и становятся верноподданными.

Ифланд всячески упрощает действие, лишает его динамики, перегружает пьесу моральными тирадами и поучениями. Характеры в драмах Ифланда крайне примитивны: все выводимые им, по выражению Шиллера, тайные, надворные и коммерции советники, секретари, пасторы, учителя, лесничие и судьбы обрисовываются, по существу, однопланово, так как показываются только в моральном аспекте, без попытки вскрыть их психологическую сущность. Действующие лица драм Ифланда являются своего рода марионетками, которыми руководит автор. Отсюда огромная роль случайности в его пьесах: действие развивается в них не изнутри, а всегда только извне. Драмы Ифланда изобилуют неожиданными поворотами в судьбе героев, причем чувствительные сцены, в которых проливаются потоки слез, чередуются с комическими, а вся пьеса в целом кончается благополучной развязкой, дающей идиллическое разрешение всех жизненных противоречий с обязательным торжеством справедливости над несправедливостью, добра над злом.

Ифланд был добродетельным, законопослушным бюргером; он выводил в своих пьесах таких же бюргеров, для которых семья заменяла общество, а все конфликты разворачивались исключительно на семейной почве. Идейное убожество Ифланда выражалось, однако, не столько в этом культе семьи, домашнего очага и мещанского быта, сколько в том, что Ифланд был уверен в совершенстве существующего общественно-политического строя и относил все наблюдаемые недостатки только за счет дурных представителей этого строя. Своей основной задачей Ифланд считал не критику общественных недостатков, а показ торжества добродетели. Поэтому его пьесы пользовались таким прочным и неизменным успехом у немецкого мещанского зрителя.

С середины 90-х годов XVIII века с Ифландом начинает соперничать другой драматург, на долю которого выпадает общеевропейская слава. Этим удачливым соперником Ифланда был Август фон Коцебу (1761—1819), плодовитый драмодел, идеологически беспринципный и политически реакционный. Несмотря на свою моральную нечистоплотность, Коцебу в течение нескольких десятилетий был основным репертуарным автором во всех европейских странах, в том числе и в России. Это заставляет нас остановиться несколько подробнее на его личности и творчестве.

Коцебу происходил из прибалтийской немецкой семьи. В возрасте двадцати лет он уезжает в С.-Петербург, где становится секретарем генерал-губернатора барона Бауэра. Два года спустя он получает от Екатерины II дворянское звание и на-



Август Коцебу
Портрет работы Тишбейна

значается на судебную должность в Ревель (Таллин). В это же время он развивает широкую драматургическую деятельность, которая является причиной его назначения руководителем придворного театра в Вене. Однако его тянет обратно в Россию, несмотря на предупреждения друзей, что с воцарением Павла порядки в России изменились. В 1800 году он пускается в путь, но на русской границе его арестовывают и отправляют в Сибирь, где он проводит в ссылке около года. Освобожден он был по личному распоряжению императора Павла I после того, как тот прочел его пьесу «Старый лейб-кучер Петра III» (1799), в которой ловкий Коцебу изобразил Павла демократическим монархом, «отцом бедных». Павел обласкал своего аполгета, пожаловал ему богатое имение в Лифляндии и назначил интендантом немецких театров в С.-Петербурге.

После смерти Павла Коцебу возвратился в Германию и состоял русским консулом в Пруссии. Одновременно он руководил различными немецкими театрами, состоял сотрудником ряда газет, редактировал журналы «Пчела» и «Литературный еженедельник», написал книги: «О дворянстве», «Секретные мемуары о России», «История Германской империи». Во всех своих книгах и статьях он неизменно выступал защитником монархии, дворянских привилегий и опеки над «незрелым народом», противником конституции, гражданских свобод и студенческого движения. Коцебу ежемесячно посылал русскому царю донесения. За ним прочно утвердилось репутация царского шпиона и активного агента «Священного союза». Личность Коцебу была ненавистна всем передовым людям Германии. В 1819 году свободолюбивый студент Занд убил Коцебу как врага свободы и прислужника деспотизма. Подвиг Занда был встречен сочувствием передовых людей всех стран. Пушкин воспел этого «юного праведника, избранника рокового» в своем известном стихотворении «Кинжал» (1821).

Коцебу был одним из плодовитейших немецких писателей, выступавшим во всех жанрах: романы, сказки, исторические очерки, мемуары, драмы. Общее количество его произведений — около трехсот, в том числе свыше двухсот пьес, которые, собственно, и принесли ему европейскую славу. Диапазон его драматургии весьма широк. Если его соперник Ифланд сочинял одни мещанские драмы, то Коцебу писал также трагедии, феерии, оперы, исторические и экзотические драмы, комедии, фарсы, водевили; при этом он довольно бесцеремонно заимствовал из разнообразнейших источников — немецких, английских, французских, итальянских, — преследуя всегда только одну цель — занимательность. В этом еще одно существенное отличие Коцебу от Ифланда, у которого на первом плане всегда стояло поучение. Если Ифланд был односложен и примитивен в своей пропаганде мещанской морали и незыблемости социальных устоев и потому обычно разрабатывал в своих пьесах мелкие семейные конфликты, то Коцебу, как более ловкий драматург, разрабатывал самые разнообразные темы, в том числе наиболее острые, сенсационные, напомилавшие драматургию штормеров; он создавал напряженную интригу, динамическое действие, временами даже использовал фривольную тематику, но в конечном счете разрешал поставленные конфликты филистерским способом.

Совершенно исключительный успех выпал на долю одной из первых пьес Коцебу — «Ненависть к людям и раскаяние» (1787). Некий благородный человек, барон Мейнау, под влиянием измены жены стал мизантропом, покинул свет, переме-

нил имя, но втайне продолжал творить добро. Жена Мейнау Евлалия, давно раскаявшаяся в своем проступке и ставшая образцом добродетели, искупает свою вину одиночеством, слезами и добрыми делами. Супруги встречаются в поместье графа фон Винтерзее и при содействии своих маленьких детей примиряются. Таково в двух словах содержание этой нашумевшей пьесы, за которую критика упрекала Коцебу в безнравственности, в потворстве супружеским изменам. Коцебу отвечал на эти обвинения: «Я вывел в положительном свете жену-изменницу, но ведь угрызения совести Евлалии вернули немало жен на стезю долга; я лично знаю три таких примера».

Итак, Коцебу отказывается от резкого противопоставления добродетельных и порочных людей, он допускает совмещение противоположных черт в одном человеке. Этим он как бы приближается к реалистической трактовке характера. Но это приближение является только кажущимся, так как Коцебу не в состоянии показать многогранность человеческой природы; его интересует прежде всего торжество бюргерской морали, победа в человеке «хороших» черт над «плохими». На первое место в пьесе выдвинут сентиментальный пафос раскаяния жены-изменницы; она оказывается вполне достойной того прощения, которое дарует ей муж. Образ добродетельной преступницы Евлалии повлек за собой ряд аналогичных образов в драматургии Коцебу.

Роль Евлалии была не менее знаменита, чем роль человеколюбивого мизантропа Мейнау. Крупнейшие актрисы европейского театра отличались в этой роли. Так, во Франции роль Евлалии играли знаменитые актрисы Марс, Дорваль и Рашель. В честь Евлалии слагались сонеты, дамы носили «чепчики Евлалии».

Но на первом месте в пьесе стоит, разумеется, образ добродетельного и человеколюбивого Мейнау, которого пережитые им несчастья заставили поколебаться в доверии к людям и принять обличье мизантропа. При создании этого образа Коцебу весьма ловко сумел привлечь симпатии передовых людей, наделив Мейнау популярными в период подготовки Французской революции прогрессивными, просветительскими идеями (ср. в особенности большой монолог Мейнау в четвертом акте). Этим и объясняется широкий международный успех пьесы Коцебу и ее центрального образа.

Особенно значителен был ее успех в России, где она ставилась в переводе А. Малиновского с 1797 года почти до середины XIX века. Лучшим исполнителем роли Мейнау в России был великий актер П. С. Мочалов, игравший ее с 1837 года. Мочалов считал роль Мейнау своим любимым созданием и

завещал похоронить себя в костюме и гриме Мейнау. Сохранившийся портрет Мочалова изображает его именно в этой роли. Но, говоря о мочаловском исполнении пьесы Коцебу, следует иметь в виду, что великому русскому актеру удалось переставить в образе Мейнау акценты и переключить этот образ в трагический план, наделив его высоким гуманизмом, чувством попорченного достоинства, оскорбленной чести. Таким образом, сентиментальная кошлятина Коцебу была переведена Мочаловым в романтическую тональность. Отсюда и грандиозный успех Мочалова в роли Мейнау.

Спекуляцию на прогрессивных идеях мы находим также в ряде других пьес Коцебу, особенно в тех из них, которые написаны в годы Французской революции. Так, в исторической трагедии «Дева Солнца» (1791) жрица бога Солнца Кора, давшая обет безбрачия, полюбив, объявляет себя свободной от клятвы во имя своего «естественного» чувства. Ее поддерживает философствующий первосвященник, высказывающий вольтерьянские идеи. Но ортодоксальные жрецы неумолимы в своем фанатизме. Их сопротивление оказывается сломленным только благодаря милосердному королю. Это вмешательство свыше совершенно снимает бунтарский характер пьесы: беззаконие оказывается оправданным вследствие человеколюбия и милосердия короля и первосвященника. Итак, смею думать мысли оказываются мнимой, и автор завершает свою пьесу утверждением незыблемости немецкой филистерской морали.

Коцебу часто выводит в своих пьесах людей, нарушивших кодекс условной морали. Так, в пьесе «Брат Мориц, чудак» (1797) чудаковатый помещик, не желая «быть опекуном в делах сердца», выдает сестру замуж за негра, а сам женится на соблазненной другим человеком горничной; при этом он отвергает церковный брак и признает только «запись в небесном протоколе».

Характерен, однако, финал этой пьесы Коцебу: всех вольнодумцев он отправляет на необитаемый остров, где они организуют «колонию неиспорченных существ». Так отчетливо вскрывается вся мнимость и демагогичность либерализма Коцебу.

Для большинства пьес Коцебу характерно не только филистерское переосмысление социально острых проблем, но и подача их в мелодраматической трактовке. Коцебу испытывает явное влияние формирующейся в 90-х годах XVIII века французской мелодрамы, и в особенности мелодрамы Пиксерекура. У последнего он учится искусству строить драму на резких контрастах, напряженной интриге; так же как Пиксерекур, он

соединяет патетику и чувствительность, трагическое и комическое, фантастику и быт.

Мелодраматические герои и ситуации имеются во всех пьесах Коцебу. Коцебу любит раздувать трафаретные чувствительные мотивы, например вмешательство детей, примиряющее раздоры между взрослыми. Он доходит до того, что в исторической драме «Гуситы в Наумбурге» (1802) выводит толпу детей, которые должны смягчить сердца осаждающих город гуситов. При этом преувеличенная чувствительность оказывается, как всегда, комичной; такова надвигающаяся на войско гуситов процессия матерей, идущих спасти своих детей. «Не драма, а детский визг и писк», — иронизировал над Коцебу весьма не любивший его романтик А.-В. Шлегель.

Такой же фальшивый, искусственный характер носит вся серия экзотических драм Коцебу, как-то: «Индусы в Англии» (1790), «Испанцы в Перу» (1795) и др. Как правило, экзотические мотивы служат у Коцебу средством противопоставления чистых, наивных дикарей порочным европейцам. Но этот вулгаризированный руссоизм лишен какого бы то ни было политически оппозиционного содержания и определяется только модой на экзотическую тематику. Интересно, что эта экзотика зачастую переплетается с фривольностью, даже скабрёзностью — лучшее доказательство того, что Коцебу был здесь, как и всегда, движим одной беспринципной погоней за успехом у мещанской публики.

Пожалуй, наиболее удачными из пьес Коцебу являются его комедии. Широко используя отдельные типы, мотивы и положения из комедий Мольера, Гольберга и новейших комедиографов, Коцебу создает забавные пьесы с ловко завязанной интригой и живым комедийным диалогом. Его комедии лишены, однако, настоящего сатирического элемента и направлены против различных бытовых мелочей и невинных странностей. Коцебу высмеивает галломанию и англomанию, чванство разбогатевших буржуа, приверженность к старине, ученый педантизм, моду на некоторые научные теории (например, учение Галля о черепахах) и т. д.

Не всегда, однако, насмешки Коцебу бывают вполне безобидными. Он не упускает случая позлословить по адресу Французской революции. Так, в комедии «Женский якобинский клуб» (1791) он высмеивает увлечение женщин революционными идеями. Некая карикатурно изображенная мать семейства организует клуб «амазонок свободы» и запрещает своей дочери выйти замуж за маркиза.

Лучшей комедией Коцебу считаются «Немецкие мещане»

(1803). В этой написанной под влиянием комедии Пикара «Маленький город» пьесе Коцебу забавно рисует нравы немецкого захолустного городка, в котором приезжего по ошибке принимают за короля. Коцебу неплохо изображает местный патриотизм провинциального мещанства, его смешное чванство, пристрастие к длинным, нелепым титулам, церемонную учтивость, склонность к мелким интригам и сплетням. Среди карикатурных персонажей этой комедии выделяется образ эстетствующего поэта Шперлинга («воробья»), который мнит себя Аполлоном — карикатура на романтика А.-В. Шлегеля, антипатия к которому была у Коцебу взаимной.

Хотя «Немецкие мещане» показывают наличие у Коцебу способности к сочинению комедий, однако горькой насмешкой звучит данное ему некоторыми невзыскательными немецкими критиками прозвище «немецкого Мольера». И дело не только в отсутствии у Коцебу истинного комического дара. Дело в полном отказе от гуманистических идей, которые составляют существо мольеровского творчества. Нельзя поставить на одну доску с великим французским драматургом продажного писаку, беспринципного подхалима, реакционного драмателю. Гёте, относившийся к Коцебу двойственно и подчас склонный прощать ему его слабости за умение владеть вниманием публики, в то же время решительно отметал сопоставление его с Мольером, говоря: «Он (то есть Мольер. — Ред.) господствовал над нравами своего времени, в то время как наши Ифланд и Коцебу подчинялись нравам своего времени, находились у них в подчинении и порабощении»¹. Подчинение нравам отсталого, консервативного немецкого бюргерства являлось главной причиной огромного и на редкость прочного успеха Коцебу в театре его времени.

Итак, если в период своего зарождения в середине XVIII века немецкая драматургия отразила утверждение в театре просветительской идеологии, то в 90-х годах XVIII века мещанская драма Ифланда и Коцебу отразила крушение немецкого просветительства и страх перед разгоревшейся во Франции буржуазной революцией. Это стало ясно в Германии в период политического подъема немецкой буржуазии в 30-х годах XIX столетия. Именно к этому времени относятся издательства немецкого революционного публициста Людвиг Бёрне над «жалкими семейными пьесами, которые, как клопы, гнездятся во всех щелях театральных подмостков». Только к этому времени относится окончательное исчезновение пьес Ифланда и Коцебу с немецкой сцены.

¹ И.-П. Эккерман, *Разговоры с Гёте в последние годы его жизни*, М.—Л., 1934, стр. 292.

РАЗВИТИЕ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

Процесс становления реализма в немецкой драматургии XVIII века получил отражение также в актерском искусстве Германии середины и второй половины XVIII века. При этом на первых порах происходит накопление отдельных реалистических элементов в рамках *лейпцигской школы*. Затем, под отчетливым влиянием Лессинга, формируется новая реалистическая школа актерского мастерства. Так как основным центром ее деятельности являлся Гамбург, эту школу называют *гамбургской*. Ее главными представителями являются великие актеры-реформаторы Эггоф и Шрёдер. Если гамбургская школа являлась школой просветительского реализма в актерском искусстве, то *мангеймская школа* во главе с актером и режиссером Ифландом характеризуется измелечением реализма, его вырождением в поверхностный бытовизм, или «жанризм», который по существу является первой редакцией натурализма. Этому мещанскому натурализму *мангеймской школы* противостоит возрождающийся в новом облики классицизм Гёте и Шиллера, культивируемый в Веймарском придворном театре и потому именуемый в немецком актерском искусстве *веймарской школой*.

В истории немецкого актерского искусства середины XVIII века решающую роль играли продолжатели реформаторских начинаний Каролины Нейбер из числа воспитанников ею актеров лейпцигской школы. Наиболее видными из этих учеников Нейбер были Шёнеман и Кох. Йоганн-Фридрих Шёнеман (1704—1782) был способным комическим актером, прославившимся исполнением ролей Арлекина. В 1740 году, когда Каролина Нейбер гастролировала в России, Шёнеман отделился от нее и образовал в Люнебурге собственную труппу, в которой начали свою деятельность такие крупные актеры, как Софи Шрёдер, Эггоф и Аккерман.

Шёнеман был человеком невысокой культуры, но деловитым и предприимчивым, умевшим привлекать талантливых людей и использовать их плодотворные идеи за отсутствием своих собственных. В репертуарном отношении он шел по стопам Каролины Нейбер и ставил в своем театре классицистские трагедии и комедии, причем обращал внимание на литературное качество переводов с французского и на тщательность постановки спектаклей. Но Шёнеман был осторожнее Нейбер; он не решался бросать, подобно ей, вызов театральным традициям и потому восстановил в своем театре пользовавшиеся огромным успехом у народа импровизационные спектакли с участием Ганса Вурста.

В 1743 году Шёнеман перенес свою деятельность в Берлин, где в это время еще царили старинные «главные и государст-

венные действия», комические балеты и арлекинады — все то, от чего с таким трудом отошла Каролина Нейбер. В последних особенно отличался Франц Шух (1716—1763), сам прекрасный импровизатор, с успехом выступавший в роли Арлекина, причем жена Шуа играла роль Коломбины, а Штенцель — старика Ансельма. Это было превосходное актерское трио, о котором с похвалой отзывался Лессинг.

Гораздо ближе к Каролине Нейбер стоял другой ее ученик — Готфрид-Генрих Кох (1703—1775). Он был трагическим актером, работавшим сначала в труппе Нейбер, затем в труппе Шёнемана. В 1750 году он откололся от Шёнемана и создал в Лейпциге собственную труппу, как бы занявшую место труппы Каролины Нейбер. Первое время Кох не брезговал арлекинами, помогавшими ему заручиться благосклонностью публики, и для этого держал в своей труппе Лепперта, хорошего исполнителя ролей Арлекина. Однако арлекинады не являлись специальностью Коха. Его, как и Каролину Нейбер, тянуло к серьезному, трагическому репертуару. Сам Кох был трагическим актером и образованным человеком, причастным к литературе и живописи. Как и его наставница Каролина Нейбер, он стремился подчинить театр литературе и боролся за стационарирование своей труппы. При этом Коху удалось практически доказать, что большая, серьезная труппа может существовать без всяких разъездов и что оседлое существование выгодно отражается на качестве работы театра.

Однако, переходя к работе в стационарном театре, Кох был вынужден добиваться разнообразия своих спектаклей с целью привлечения зрителя. Арлекинады он попытался заменить интермедиями итальянского образца, вроде знаменитой «Служанки-госпожи». Успех этих музыкальных фарсов, которые разыгрывались в антрактах больших спектаклей, побудил Коха стимулировать появление оригинальных немецких произведений в этом роде.

Так появился жанр зингшпиля (Singspiel), первым образцом которого является «Черт на свободе» (либретто Вейсе, музыка Штандфуса, 1752). Огромный успех музыкального фарса, переделанного с английского, положил начало длительному господству «зингшпиля» на немецкой сцене.

Специфической особенностью раннего зингшпиля, в отличие от итальянской оперы-буфф, было то, что он исполнялся не оперными, а драматическими актерами. Вокальные номера зингшпилей отличались простотой музыкальной фактуры, что увеличивало их доходчивость до зрителя и порождало распространение этих песен в быту. Исполнение зингшпилей способствовало развитию синтетической актерской техники. С момента появления



Готфрид-Генрих Кох

зингшпиля всякий драматический актер в Германии должен был уметь петь и танцевать.

По своему творческому методу труппа Коха была продолжательницей лейпцигской школы с присущей ей напевностью речи и балетной грацией движений. Такими же изысканными манерами отличался первый трагический актер труппы Брюкнер. В исполнении трагических ролей господствовал манерный тон. Внешним символом трагического стиля являлся носовой платок, постоянно мелькавший в руках героев и героинь.

Со всеми названными актерами и руководителями театров был в большей или меньшей степени связан знаменитый Экгоф, основоположник национального реалистического направления в актерском искусстве Германии, близкий по своим творческим установкам к великому немецкому просветителю Лессингу.

Конрад Экгоф (1720—1778) прошел большой и сложный путь от классицизма к реализму. Он родился в Гамбурге в семье бедного ремесленника. Никакого образования он не получил и был настоящим самоучкой. В ранней молодости он служил писцом в Шверине у одного адвоката, обладавшего большой библиотекой. Он пристрастился к чтению пьес, которые развили у него интерес к театру, внушив ему желание идти на сцену. Это желание он осуществил в Гамбурге вместе с Софи Шрёдер, будущей знаменитой трагической актрисой, которой он передал свою страсть к театру. Они вступили в 1740 году в формировавшуюся труппу Шёнемана, причем дебютировали в «Митридате» Расина, где Софи Шрёдер исполнила роль Монины, Экгоф — Ксифареса, а Митридата играл известный комедийный актер Аккерман. В следующем году Софи Шрёдер вместе с Аккерманом ушла из труппы Шёнемана по материальным соображениям, Экгоф же остался в труппе и проработал в ней целых семнадцать лет (1740—1757) — срок, почти беспримерный у немецких актеров того времени, часто переходивших из труппы в труппу.

Экгоф не обладал выигрышной сценической внешностью, в особенности для исполнения трагических ролей: он был мал ростом, невзрачен, сутуловат; первое впечатление, производимое им, было неблагоприятным. Но это впечатление рассеивалось, как только он выходил на сцену. Экгоф покорял зрителей прежде всего своим голосом — необычайно звучным, ярким, великолепно разработанным. Богатство голосовых оттенков дополнялось у Экгофа богатством мимики, которой помогали его необыкновенно выразительные глаза. Следует отметить широкий актерский диапазон Экгофа: он был актером одновременно трагическим и комическим; в трагических ролях он поражал благородством своего облика, в комических — заразительным юмором и комическим темпераментом.

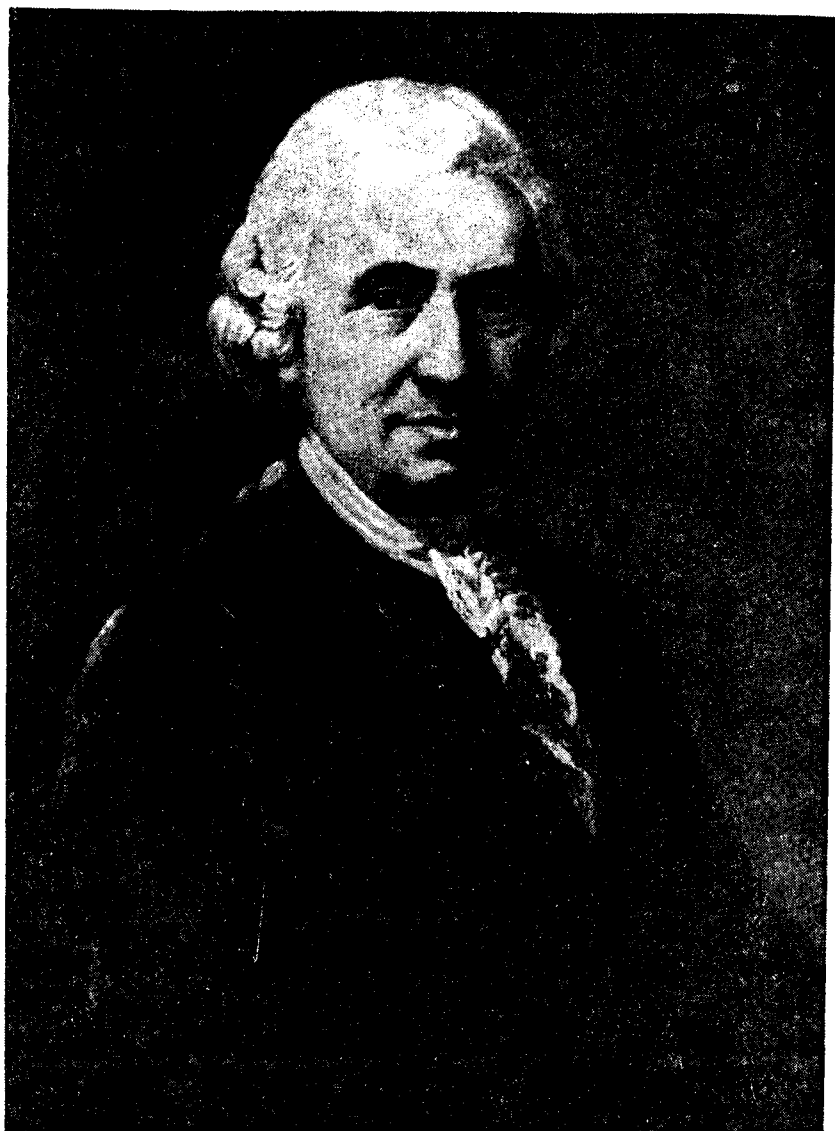
В течение нескольких лет Эггоф стал одним из авторитетнейших актеров Германии, которого современники наградили почетным прозвищем «отца немецкого актерского искусства». Он отличался среди своих товарищей большой серьезностью, совершенно исключительно добросовестным отношением к работе, редкостью деловитостью и работоспособностью. Это был актер, у которого интеллект преобладал над другими сторонами его актерской натуры.

По своему художественному направлению Эггоф первоначально примыкал к лейпцигской школе, воспринявшей целый ряд приемов французского классицизма. Тяготение к классицизму проявлялось у Эггофа в некоторой напевности декламации. Связь Эггофа с лейпцигской школой проявлялась также в так называемых «живописных жестах». Тем не менее, став зрелым художником, Эггоф повел решительную борьбу со штампами французской трагедийной декламации, ее псалмодирующей четкой и искусственной манерой скандировать стихи. По свидетельству Ифланда, ему удалось в конце жизни совершенно освободиться от натянутой искусственной декламации; сохраняя напевность речи при исполнении драм Дидро и Лессинга, Эггоф наполнял ее живым чувством и страстью.

Современные отзывы об Эггофе позволяют сделать заключение, что Эггоф редко полностью вживался в образ. Актер Генаст сообщает о нем: «Казалось, что в трагических ролях он переживает гораздо больше, чем страдающий человек испытывает в действительности. Но он обманывал зрителя своим искусством, и даже тогда, когда в особенно трогательных ситуациях у него обнаруживалось более сильное чувство, он всегда осознавал себя и управлял своим исполнением».

Итак, Эггоф следовал в своей работе той системе, которую пропагандировал Дидро. Тот же Генаст рассказывает, что однажды Эггоф забыл текст своей роли и, совершенно не умея импровизировать, потерялся, вышел из роли и стал ругать суфлера за то, что тот не подсказал ему текста. Все это разрушило настроение у зрителей, но Эггоф сумел восстановить его первой же произнесенной им фразой, которая растрогала зрителей до слез. Этот случай проливает свет на творческий метод Эггофа, который был актером большого технического мастерства.

Но самой важной особенностью художественного метода Эггофа было его стремление к простоте и ненависть к фальшивому актерскому пафосу. Вот как характеризовал работу Эггофа берлинский критик-просветитель Николаи: «Он отвергал всякую театральную мишуру декламации, выступающей на ходулях, и стремился быть верным природе. Он ввел в трагедию простой тон, равно присущий достоинству и нежности [...] Он первый ввел



Конрад Экгоф
Портрет работы А. Граффа

в комедию естественный, непринужденный, разговорный тон, который господствует в обыденной жизни воспитанных людей».

Подобно Каролине Нейбер, Эггоф был охвачен мыслью о реформе актерского искусства. Но, в отличие от Нейбер, он осуществлял эту реформу, так сказать, не сверху, а снизу, работая с самими актерами. Он повел борьбу за поднятие культурного уровня и сознательности немецких актеров, за осознание ими своих художественных задач, за улучшение их художественной подготовки. С этой целью он создал так называемую «Академию актерского искусства» (1753).

Задачей академии являлось изучение «грамматики» сценического искусства, осознание законов, лежащих в его основе. Эггоф создал свою академию из актеров труппы Шёнемана, которого он заинтересовал своим начинанием, предоставив ему почетный титул президента академии. Сам Эггоф скромно взял на себя функции вице-президента и первого лектора. Ему принадлежала инициатива в организации различных собеседований, докладов и занятий академии. Он же составил ее статут, состоявший из двадцати четырех пунктов, в которых был впервые сформулирован ряд положений, вошедших впоследствии в практику всякого хорошо организованного театра. Так, например, в статуте указывалось на необходимость изучения актером не только своей роли, но и всей пьесы в целом, устанавливалась необходимость репетиций для нахождения общего тона и для согласования работы отдельных исполнителей.

Стремление к творческому упорядочению работы театра, к созданию крепкого актерского ансамбля, естественно, выдвигало необходимость появления специального лица, облеченного обязанностью согласовывать индивидуальные устремления отдельных исполнителей. Таким лицом должен был быть режиссер, до тех пор отсутствовавший в немецком театре. Сам Эггоф был первым немецким режиссером; он работал, однако, еще недостаточно систематично, потому что зависел от Шёнемана, устремления которого подчас расходились с его собственными.

Созданная Эггофом академия занималась в первую очередь обсуждением репертуара, отбором пьес, распределением ролей и проведением репетиций, которые являлись новостью в практике немецкого театра. Обсуждались также вопросы монтировки спектаклей, пересматривался репертуар с целью исключения из него устаревших пьес, вносились коррективы в постановку и исполнение старых пьес и т. д. На всех членов труппы, даже не состоявших в академии, возлагалось обязательство исправлять признанные большинством недостатки и оказывать поддержку принципалу в случае неподчинения ему кого-либо из актеров. Наряду с художественными вопросами в академии обсуждались также

вопросы производственно-бытового характера, связанные с поведением отдельных членов труппы. К сожалению, на этой почве в труппе начались раздоры и интриги, которые явились причиной того, что Эггоф вышел из состава академии, а оставшийся на посту президента Шёнеман был не в силах удержать ее от гибели.

Несмотря на то, что академия просуществовала всего тринадцать месяцев, она сделала очень полезное дело. Будучи хорошим театральным практиком, Шёнеман понял всю пользу, какую живой театр может извлечь из провозглашенных Эггофом принципов; среди этих принципов особенно важное значение имели принцип актерского ансамбля и принцип режиссуры, согласовывающей работу отдельных исполнителей. Стремясь к тому, чтобы эти начинания Эггофа проводились в жизнь после распада академии, Шёнеман поручил Эггофу художественное руководство труппой. В качестве художественного руководителя Эггоф продолжал собирать актеров и работать с ними, репетируя спектакли. Он с огромным энтузиазмом отдавался этой работе.

Именно Эггоф определял в течение многих лет художественное лицо труппы Шёнемана. По его инициативе основу репертуара этой труппы составляли пьесы французских драматургов (Корнеля, Расина, Вольтера, Мольера, Реньяра, Мариво, Детуша, Лашоссе), а также комедии Гольдони и Гольберга. Из немецких драматургов он ставил пьесы Э. Шлегеля, Геллерта, Вейсе и других. Начав с классицистской трагедии и комедии, Эггоф в 50-годах все более склонялся к мещанской драме. С особым успехом он поставил «Игрока» Мура и «Мисс Сару Сампсон» Лессинга.

В 1757 году Эггоф ушел из труппы Шёнемана, будучи недоволен беспринципной линией поведения Шёнемана по отношению к собственному театральному предприятию. Устав от борьбы с Шёнеманом, увольнявшим нужных актеров и шедшим по линии наименьшего сопротивления в области репертуара, Эггоф растался с ним. Его уход был равносителен смертельному удару труппе Шёнемана, которая в конце того же 1757 года распалась.

Уйдя от Шёнемана, Эггоф перешел к Францу Шуху, который постарался, заполучив Эггофа, перестроить свою работу, перейдя к исполнению литературных драм. Но недолго Шуху удалось выдержать принятые на себя трудные обязательства. Привычка к исполнению импровизированных фарсов возобладала, а это сделало работу в труппе Шуха неприемлемой для Эггофа. Потому он охотно откликнулся на призыв актеров распавшейся труппы Шёнемана и, возвратившись в Гамбург, стал во главе труппы. Однако Эггоф недолго оставался на этом посту. Вскоре он уступил свое место Коху, который возглавил бывшую труппу Шёнемана в Любеке весной 1758 года и руководил ею в течение

тех шести лет, которые она проработала в Гамбурге. Так Эггоф очутился под началом Коха и первое время активно поддерживал все его новаторские начинания.

Вскоре, однако, между Эггофом и Кохом начались разногласия принципиального характера. Дело в том, что, несмотря на ряд положительных моментов в деятельности Коха, все его творчество в целом являлось шагом назад по сравнению с установкой Эггофа на реалистическую перестройку немецкого сценического искусства. Приверженность условным принципам лейпцигской школы мешала Коху стать последовательным борцом за реализм. Коха тяготила авторитетность Эггофа, раздражало влияние последнего на актеров. Мало-помалу Кох начал отступать от своих прежних новаторских установок. Если в прошлом он вел борьбу за литературную драму, то теперь в Гамбурге он начал урезать роль серьезного репертуара. Он уснащал все постановки трагедий и мещанских драм буффонными интермедиями, имевшими большой успех у широкой публики. Он ставил эффектные балетные спектакли, а также зингшпили, из которых особенно большой успех имел «Веселый сапожник» (1759). Все это было далеко от основной задачи — борьбы за реализм, — которую ставил перед собой Эггоф. Естественно, что расхождения между Кохом и Эггофом все более обострялись и закончились полным разрывом. В 1764 году Эггоф вышел из труппы Коха и вступил в труппу своего старого товарища Аккермана. Уход Эггофа был для Коха столь же «роковым», как в свое время для Шёнемана: вскоре после этого Кох завершил свою гамбургскую антрепризу и перенес деятельность в Лейпциг, очистив место для антрепризы Аккермана, в которой снова занял ведущее место Эггоф.

Конрад Аккерман (1710—1771) был превосходным комическим актером, отличавшимся большой свежестью, непосредственностью, умением окрашивать создаваемые им образы в яркие национальные тона. Впервые получив известность в труппе Шёнемана в 1740—1741 годах, он ушел из нее вместе с Софи Шрёдер, которая вскоре стала его женой. Они разъезжали сначала по Германии, затем работали в течение пяти лет (1747—1752) в России. Все скопленные им в России деньги Аккерман вложил в постройку большого театра в Кёнигсберге (1755). Однако начало Семилетней войны заставило Аккермана бежать из Кёнигсберга. В течение ряда лет Аккерман играл на юге Германии и в Швейцарии, пока наконец в 1764 году он не обосновался в Гамбурге, заняв место Коха. Здесь он снова вложил крупные средства в постройку нового театра. Он собрал большую труппу, возглавляемую Эггофом. Вместе с Эггофом Аккерман начал энергичную борьбу за правдивость актерской игры, против штампов лейпцигской школы. Годы совместной работы Эггофа и Аккермана были

годами высшего расцвета таланта Эггофа, его наибольшей зрелости как актера и режиссера-реалиста. По словам современника, писателя Николаи, «этот великий человек полностью преобразовал Гамбургский театр и привлек в него значительное количество превосходных актеров. Это дало гамбургской сцене огромные преимущества перед другими сценами Германии».

Но, хотя Аккерман был совершенно единомышлен с Эггофом в вопросах сценического искусства и в своей собственной актерской практике больше всего искал «близости к природе», однако как театральный предприниматель он не мог не зависеть от сборов, а это иногда вступало в противоречие с принципиальной программой перестройки театра. Именно в погоне за сборами Аккерман ставил наряду с драматическими спектаклями также оперно-балетные, в которых проявлял свое дарование талантливый пасынок Аккермана Фридрих-Людвиг Шрёдер. Но постановка оперно-балетных спектаклей обходилась очень дорого и заводила Аккермана в долги. Испытывая финансовые затруднения, Аккерман начал бросаться из стороны в сторону. Он дошел до того, что пригласил для исполнения буффонных интермедий в своем театре одну итальянскую труппу. Но и этот аттракцион не помог Аккерману, дела которого шли все хуже и хуже.

Весной 1767 года Аккерман потерпел крах. Однако благодаря стараниям драматурга Лёвена, зятя Шёнемана, труппа Аккермана не распалась, а, напротив, составила основное ядро труппы Гамбургского Национального театра, организованного Лёвеном в том же году на средства двенадцати гамбургских купцов. Как известно, с этим театром была ближайшим образом связана театрально-организационная и театрально-критическая работа Лессинга.

Гамбургский Национальный театр был начинанием совершенно нового типа по сравнению с предшествовавшими ему театрами Нейбер, Шёнемана, Коха и Аккермана. Он отличался от всех этих театров, во-первых, своей борьбой за национальный репертуар и, во-вторых, проведенной в нем попыткой отделить финансовую сторону от художественной, чтобы прибыли и убытки театра не отражались ни на репертуаре, ни на работе актеров. Добиться такого положения можно было, только отказавшись от антрепризы. Но устранение антрепризы требовало помощи богатых меценатов, готовых нести неизбежные в подобном деле убытки. Такими меценатами явились двенадцать гамбургских купцов, которые выделили из своей среды трех лиц для хозяйственного руководства театром. Новое руководство сняло у Аккермана в аренду театральное помещение со всем инвентарем, декорациями и костюмами. Сам Аккерман вошел в труппу Гамбургского Национального театра в качестве актера, директором же театра

стал Лёвен, принявший на себя руководство его постановочной частью.

Уже за полгода до открытия театра Лёвен выступил в печати с извещением об организуемом им новом театре. Он очертил новые задачи, стоящие перед организаторами театра, и перечислил все намечаемые новой дирекцией мероприятия. Среди этих новых начинаний отметим обязательства дирекции поднимать культуру актеров, организовав для них чтение лекций о сценическом искусстве, заботиться о чистоте их нравов, а также материально обеспечивать членов труппы, что являлось для Германии совершенно новым и необычным. Беспрецедентным в летописях немецкого театра XVIII века было приглашение в театр на постоянную работу собственного критика, обязавшегося подвергать анализу все спектакли театра. Имя Лессинга придало новому театру большой авторитет; его прямота, беспристрастность и принципиальность говорили о том, что ни на какие штатные славословия театр рассчитывать не сможет. Но Лёвен шел на это, правильно рассудив, что пронизательная критика будет залогом роста здорового театрального коллектива.

Итак, новое дело начиналось при самых благоприятных предзнаменованиях. Однако в скором времени выяснилось, что надежды, возлагавшиеся Лессингом на Гамбургский Национальный театр, были преувеличенными. Конкретная практика театра не оправдала этих надежд. Главным пороком Гамбургского театра было отсутствие в нем полноценного художественного руководителя. Лёвен не был таким руководителем, потому что не пользовался авторитетом у актеров. Что касается Лессинга, то он не имел отношения к непосредственному руководству театром, а его критические замечания об игре ведущих актеров настолько обижали последних, что ему пришлось вскоре отказать от оценки их работы, сосредоточившись исключительно на анализе репертуара.

Художественное лицо Гамбургского Национального театра определялось его репертуаром, который стоял на достаточной художественной высоте. Значительное место в этом репертуаре занимали крупнейшие произведения немецкой и французской драматургии. При этом отчетливо преобладали пьесы классицистского направления. Впрочем, ни одной пьесы Расина в Гамбурге не было представлено, из Корнеля была поставлена только «Родогуна», из Кино — только комедия «Мать-кокетка». Зато весьма широко была представлена драматургия Вольтера («Заира», «Магомет», «Меропа», «Семирамида», «Нанина», «Шотландка», «Женщина, которая права»). Большое место в репертуаре Гамбургского театра занимали Реньяр, Детуш,

Мариво, Нивель де Лашоссе, Дидро, Гольдони. Английская драма отсутствовала совершенно, несмотря на интерес к ней самого Лессинга. Пьесы Шекспира («Ричард III», «Ромео и Джульетта») шли только в переделках Вейсе, имевших очень мало общего с великим английским оригиналом. Из пьес Лессинга шли «Вольнодумец», «Клад», «Женоненавистник», «Мисс Сара Сампсон» и «Минна фон Барнгельм», постановка которой 28 сентября 1767 года явилась крупнейшим событием в истории этого театра. В роли Тельгейма выступил Эггоф, который, несмотря на некоторое несоответствие своих внешних данных этой роли, создал замечательный образ, пронизанный большим благородством, теплотой и искренностью.

В лице Эггофа Лессинг нашел артиста, полностью разделявшего его эстетические взгляды, страстного и энергичного борца за национальное искусство. Эггоф смело порывал с рутиной классицизма и закладывал основу просветительского реализма в актерском искусстве Германии.

Хотя в труппе Гамбургского театра было немало даровитых актеров (Борхер на роли любовников, Гензель и Мерши на роли слуг, Аккерман и Бек на роли комиков) и актрис (Фридерика Гензель на роли героинь, Сусанна Мекур на роли субрегок, София Бек — травести), однако один Эггоф до конца понимал Лессинга и полностью удовлетворял его своей актерской работой. «Этот актер, — писал Лессинг, — может создать какую угодно роль; даже в самой ничтожной роли мы видим в нем великого актера и жалеем, что не можем видеть его в одно и то же время во всех остальных ролях. Отличительная черта его таланта состоит в искусстве произносить нравственные сентенции и общие места, — эти скучные тирады, к которым прибегает поэт в затруднительных случаях, — с таким достоинством, с такой задушевностью, что самые избитые истины получают у него новизну и значение, самая сухая материя — занимательность и жизнь». Все, что написано в «Гамбургской драматургии» об актерском искусстве, в точности соответствует актерской практике Эггофа и в значительной степени навеяно Лессингу его творчеством.

Однако главное художественное достижение Эггофа в истолковании драматургии Лессинга имело место не в Гамбургском театре, а в герцогском театре в Веймаре, где играла в 1772 году труппа Зейлера во главе с Эггофом. Эггоф исполнил здесь роль Одоардо Галотти, создав незабываемый образ. Когда видевший его в этой роли критик Николай выразил Эггофу свое восхищение глубиной его исполнения, Эггоф ответил: «Когда автор так глубоко погружается в море человеческих мыслей и страстей, тогда актер должен следовать за ним, пока он его не най-

дет. Это, конечно, трудно и сложно. Лишь немногие авторы задают актеру такую трудную задачу, как Лессинг. Всех их очень легко найти, ибо они плавают на поверхности, как древесная кора».

Эти слова крупнейшего немецкого актера, исключительно тесно связанного с Лессингом, объясняют ценность лессинговских пьес для поднятия культуры немецкого актерства.

Несмотря на безусловную новизну Гамбургского Национального театра и содержательность его репертуара, театру не удалось завоевать широкой популярности у гамбургского зрителя. Дело в том, что репертуар театра был чересчур серьезен для местного бюргерства, отличавшегося филистерскими вкусами и искавшего в театре только развлечения. Между тем в Гамбургском театре постановки пустых, бессодержательных фарсов (вроде «Гувернантки» Курца) встречались совсем редко, отсутствовали любимые мещанской публикой арлекинады и балеты, наконец, наблюдалась тенденция выдвигать национальную драматургию за счет французской, тогда как гамбургские бюргеры увлекались как раз французскими пьесами. В результате сборы в Гамбургском театре начали стремительно падать. Это побудило финансовых руководителей театра восстановить в репертуаре балеты и арлекинады. Сборы временно повысились, но затем снова упали. Тогда дирекция решила на крайнюю меру: она отступила от принципа стационарности и перевела труппу на зимние месяцы в Ганновер, то есть поступила так, как делали обычно антрепренеры, разъезжавшие из города в город в поисках сборов. Ничто не помогало. Театр с каждым месяцем все больше залезал в долги. Дирекция перестала выплачивать арендную плату, она начала расплачиваться с актерами театральными билетами. В предчувствии конца Лёвен сложил с себя обязанности директора, передав их Эггофу, но это ничему не помогло. В ноябре 1768 года Гамбургский Национальный театр перестал существовать. На закрытии его шли трагедия Вейсе «Ричард III» и матросский балет.

Труппа театра распалась на две части. Большая часть труппы во главе с Аккерманом отправилась в Ганновер, где она в марте 1769 года окончательно перешла в руки Аккермана, возобновившего свою антрепренерскую деятельность. Меньшая часть труппы во главе с Эггофом сохранила связь с купцом Зейлером, являвшимся хозяйственным руководителем Гамбургского Национального театра, и пустилась в странствования по Германии; Эггоф работал с этой труппой до 1775 года, когда он был назначен руководителем придворного театра в Готе. На этом посту великий актер оставался до конца своей жизни. Он умер 16 июля 1778 года.

Распад Гамбургского Национального театра произвел на Лессинга гнетущее впечатление. Он дал волю своей горечи в последней главе «Гамбургской драматургии», в которой писал: «Сладостная мечта основать национальный театр здесь в Гамбурге разлетелась в прах, и, насколько я изучил здешний край, он именно такой, в котором подобная мечта осуществится очень поздно». Лессинг хорошо уяснил себе причины краха Гамбургского театра. «Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, в то время как мы, немцы, не являемся еще нацией!» — восклицал он, подчеркивая отсутствие сознания национального единства в немецком бюргерстве, свидетельствующее о его политической и культурной отсталости. Это немецкое убожество по существу и явилось причиной неудачи такого монументального предприятия, как Гамбургский Национальный театр. Естественно охлаждение к делу театральной реформы, охвагившее Лессинга после распада гамбургской антрепризы. Однако не прошло и трех лет с момента этой театральной катастрофы, как Гамбургский театр перешел в руки Шрёдера, которому удалось блестяще завершить дело, начатое в Гамбургском Национальном театре — дело реконструкции немецкого сценического искусства.

Фридрих-Людвиг Шрёдер (1744—1816), прозванный «великим Шрёдером», был крупнейшим немецким актером XVIII века, оставившим позади себя даже таких выдающихся актеров-новаторов, как Каролина Нейбер и Экгоф. Он концентрировал в своей деятельности весь разнообразный театральный опыт, накопленный в Германии за полтора века, и прошел путь от площадного акробата до выдающегося трагического актера, режиссера и драматурга. В его творческой биографии, как в зеркале, отражаются все пути и перепутья немецкого театра второй половины XVIII века.

Ф.-Л. Шрёдер был сыном берлинского органиста и трагической актрисы Софи Шрёдер. Он впервые выступил на сцене в С.-Петербурге в возрасте трех лет, исполняя аллегорическую роль Невинности в прологе парадного спектакля. В 1752 году он возвратился вместе с матерью и отчимом Аккерманом в Германию, продолжая исполнять в труппе Аккермана детские роли. В конце 1756 года, в момент бегства труппы Аккермана из Кёнигсберга, он был оставлен своим отчимом в закрытом пансионе, откуда его вскоре исключили за невзнос платы за учение. Оставшись в бедственном положении буквально на улице, маленький Шрёдер голодал и нищенствовал, пока не нашел пристанища в семье английского акробата Стюарта, который разгадал его способности и принял в нем участие. Он обучил мальчика своему искусству, а жена его обучила Шрёдера

английскому языку и познакомилась с произведениями Шекспира. Шрёдер стал выступать в балетах и пантомимах, причем быстро совершенствовал свое мастерство.

По окончании военных действий в Восточной Пруссии Шрёдер отправляется по вызову Аккермана в Южную Германию, для чего пешком пересекает всю страну, зарабатывая себе на жизнь выступлениями в качестве акробата или фокусника. Соединившись с труппой Аккермана, он вступил в оппозицию к литературному репертуару, являвшемуся основным в этом театре. Шрёдера прежде всего увлекала акробатика, танцы и импровизация. Он был неподражаем как танцовщик, виртуозно владевший акробатикой. Но так как ходовые балеты давали мало простора его мастерству, то он начал сам сочинять балеты, в которых мог проявить свой талант. В 1762 году восемнадцатилетний Шрёдер впервые выступает в роли балетмейстера, ставя в Майнце балет «Кража яблок, или Сбор фруктов», в котором он танцует главную роль, построенную на головокружных прыжках и трюках.

С этого времени Аккерман поручает Шрёдеру руководство балетной частью своей труппы. В течение шестнадцати лет (1762—1778). Шрёдер сочиняет и ставит около семидесяти балетов, обошедших все немецкие театры и успешно конкурировавших с французскими балетами. При этом юный Шрёдер зачастую сочиняет не только либретто и танцы, но и музыку. Кроме того, Аккерман использует своего пасынка также в качестве исполнителя импровизированных комедий в итальянском духе. Молодой Шрёдер был великолепным импровизатором, на редкость находчивым и изобретательным. Он был неистощим по части изобретения забавных трюков, для которых он использовал свое мастерство акробата и танцовщика.

Мало-помалу Шрёдер переходит от импровизационных выступлений в маске Арлекина к исполнению ролей слуг в комедиях Гольдони и Гольберга. Здесь Шрёдер тоже находит широкие возможности применения своих навыков актера-импровизатора. Он успешно исполняет роль Труффальдино в «Слуге двух господ» Гольдони, которую до него играли исключительно итальянские актеры. Как комедийный актер, Шрёдер находился под влиянием Аккермана, создавшего на немецкой сцене целую галерею молюеровских образов (Оргон, Гарпагон, Сганарель и другие), а также комических персонажей в пьесах Лессинга, Гольдони и Гольберга. Пример Аккермана, насыщавшего свою игру бытовыми деталями, удерживал Шрёдера от чрезмерного увлечения буффонадой итальянского образца.

Если в области комедии Шрёдер учился у Аккермана, то в трагедийной декламации его наставницей была Софи Шрёдер.

Огромное воздействие имело на него также мастерство Эггофа, который сначала отталкивал его своей невзрачной наружностью, угловатостью и полным отсутствием балетной грации. Однако мало-помалу Шрёдер поддался обаянию таланта Эггофа и понял, какое огромное значение в искусстве актера имеет духовная сторона. Под влиянием Эггофа у Шрёдера появилось желание попробовать себя в трагических ролях. Так Шрёдер постепенно овладевал различными областями актерского искусства, идя от акробатики и танцев к высокой литературной драме.

Вместе с группой Аккермана Шрёдер принял участие в Гамбургском Национальном театре и был свидетелем его краха, в результате которого Аккерман снова восстановил свою антрепризу. Старейший Аккерман начал приучать своего пасынка к делу театрального руководства. Первые шаги Шрёдера на этом поприще были не очень удачны: он был чересчур горяч, прямолинеен и несдержан. В конце концов Шрёдер оставил за собой только руководство балетной частью труппы, драматическая же часть осталась в руках самого Аккермана. Но Аккерман вскоре умер, после чего мать Шрёдера окончательно передала ведение дела Шрёдеру (1771).

Десятилетняя работа Шрёдера в Гамбурге, которую называют его «первой гамбургской антрепризой» (1771—1780), может быть названа началом новой эры в истории немецкого театра. За эти девять лет Шрёдеру удалось довести до конца реконструкцию немецкого театра. Свою реформаторскую работу он проделывал медленно, осторожно, но в то же время необычайно настойчиво и систематично, по строгому, заранее обдуманному плану.

Во главу угла своей реформы Шрёдер положил работу по перевоспитанию актерского коллектива. Восприняв идею Эггофа о необходимости систематической работы с актерами над пьесой, он стремился к тому, чтобы актер изучил не только свою роль, но и всю пьесу, постигая малейшие оттенки творческого замысла драматурга. С этой целью он знакомил актеров с проблемами литературного стиля и стихосложения и развивал у них сознательное отношение к тому драматическому произведению, которое они должны исполнять. Для этого он вводил предварительные читки пьес и организовывал систематические репетиции, а подчас проходил с отдельными исполнителями их роли.

Шрёдер является одним из первых настоящих театральных педагогов не только в Германии, но и во всей Европе. Большинство выдающихся немецких актеров конца XVIII века вышло из школы Шрёдера. Венцом его педагогических дости-

жений явилось создание замечательного трагического актера Йоганна-Франца Брокмана (1745—1812). Когда молодой Брокман впервые пришел к Шрёдеру в 1771 году, он призвел на всех весьма неблагоприятное впечатление своим слезливым тоном, манерными движениями и провинциальным говором. Шрёдер решил перевоспитать Брокмана, так как угадал в нем большое трагическое дарование. Он стал проходить с ним все роли, постепенно переводя его от комедии к мещанской драме, а от нее — к трагедии. После двух лет систематической работы Брокман стал неузнаваем, а еще через три года он создал себе огромную славу превосходным исполнением роли Гамлета.

Наряду с воспитанием актера Шрёдер занимался также воспитанием зрителя, приучая его к новому репертуару и новому методу актерского исполнения. Шрёдер хорошо знал консервативные вкусы немецкого бюргерского зрителя, искавшего в театре только развлечения и враждебно настроенного ко всяким новшествам. Он знал приверженность этого зрителя к опере, балету и арлекиндам и не считал возможным отбрасывать эти жанры. Он не рубил с плеча, подобно Каролине Нейбер, а пытался постепенно отучать зрителя от его старых привычек.

В репертуар каждой большой труппы в Германии входили не только драмы, но также оперы, балеты и пантомимы. А так как подлинно синтетических актеров было немного, то директору театра приходилось иметь у себя актеров разных жанров и специальностей, по мере возможности используя в этих различных жанрах одних и тех же артистов. Актеры, игравшие в пьесах разных жанров, были совершенно лишены возможности серьезно работать над порученными им ролями, потому что им приходилось еженедельно разучивать по три-четыре новые роли и, кроме того, еще готовить новые арии и танцевальные номера.

В таких условиях невозможно было провести никакую театральную реформу. Но Шрёдер нашел выход из этого трудного положения. Он начал с того, что отделил в 1773 году драму от оперы и балета, отведя для спектаклей каждого жанра разные дни недели. Затем, постепенно увеличивая количество драматических спектаклей за счет оперных и балетных, он пришел к тому, что опера и балет стали даваться только по одному разу в неделю. При этом для оперно-балетных спектаклей привлекались актеры других трупп (например, итальянской труппы Николини). Это позволило Шрёдеру по мере дальнейшего укрепления драматических спектаклей совершенно ликвидировать оперно-балетные спектакли (1778).

Наиболее существенным моментом в театральной реформе Шрёдера была реформа репертуара. Она имела целью насажде-

ние в Германии серьезной литературной драмы, которую до Шрёдера вводили уже Каролина Нейбер и Лессинг. Но если Каролина Нейбер насаждала классицистскую трагедию, а Лессинг мещанскую драму, то Шрёдер ориентировался на новое течение — на драматургию «бури и натиска». На подмостках театра Шрёдера ставились пьесы молодого Гёте, Ленца и Клингера, которых ему приходилось защищать от нападок консервативной критики. Шрёдер предпринимал шаги к пополнению репертуара немецкого театра новыми пьесами. В 1775 году он объявил конкурс написание лучшей пьесы. Однако драматургия «бури и натиска» была слишком мало доходчивой до широкого зрителя, чтобы на ней можно было целиком построить репертуар большого стационарного театра. Потому в поисках героического репертуара, могущего быть противопоставленным французской классицистской трагедии, Шрёдер обратился к Шекспиру, которого и утвердил на немецкой сцене.

Возрождение на немецкой сцене Шекспира явилось главным достижением Шрёдера как режиссера и директора Гамбургского театра. Это было то новое слово, которое произнес этот неутомимый новатор, связанный с самыми передовыми течениями немецкой культуры второй половины XVIII века. Заслуга Шрёдера заключается в том, что он первый понял значение Шекспира для немецкого театра и сделал попытку прочно утвердить его на немецкой сцене. До Шрёдера к Шекспиру подходили только с узколитературной стороны. Шрёдеру приходилось преодолевать широко распространенный в его время предрассудок, что пьесы Шекспира, по выражению Гердера, «не приспособлены для живого представления и являются лишь обломками колоссов или пирамид, которые вызывают у каждого удивление, но которых никто не понимает». Нужна была огромная энергия Шрёдера, чтобы разрушить это заблуждение и утвердить Шекспира в репертуаре немецкого театра. Даже Лессинг, который уже в 1759 году сказал, что драматургия Шекспира должна стать исходным моментом для образования немецкой национальной драмы, не сумел добиться включения пьес Шекспира в репертуар Гамбургского Национального театра. Только Шрёдер начал планомерную борьбу за сценическое освоение шекспировской драматургии.

В своем понимании Шекспира Шрёдер вдохновлялся теоретическими установками немецких писателей, видевших в Шекспире союзника в проводимой ими борьбе против культа «бездушного» разума за культ чувства и «сердечного воображения». Такое понимание Шекспира обусловило и необходимость переработки текста шекспировских пьес самим Шрёдером и нахождение своеобразного стиля их режиссерской интерпретации.

Серия шекспировских постановок Шрёдера в Гамбургском театре началась постановкой «Гамлета» с Брокманом в заглавной роли. Дата премьеры «Гамлета» — 20 сентября 1776 года — должна быть отмечена как одно из значительнейших событий в летописях немецкого театра XVIII века. Трагедия Шекспира имела невиданный в Германии успех. Современный критик отмечает после третьего спектакля, что «на трех успешно следовавших один за другим представлениях «Гамлета» в Гамбурге публика в театре была каждый раз так внимательна, так увлечена, что казалось, будто она была лишь одним лицом с одной парой глаз, одной парой рук, — столь единодушны были тишина, оцепенение, изумление, плач и аплодисменты». И шекспировский Гамлет, и исполнитель его роли Брокман стали героями дня. Созданный Брокманом образ задумчивого, печального датского принца покорила всю интеллигенцию Германии, в особенности после того как Брокман двенадцать раз исполнил роль Гамлета во время гастролей в Берлине в труппе Дёббелина в 1777 году. Его исполнение положило начало той «гамлетовской лихорадке», которая охватила немецкое общество конца XVIII века. После постановки Шрёдера «Гамлет» стал модной пьесой, не сходящей с репертуара всех тридцати тогдашних немецких театров.

Как же истолковывал роль Гамлета ее первый исполнитель в немецком театре — Брокман, создавший целую эпоху в Германии своей интерпретацией образа датского принца? Он превращал шекспировского героя в чувствительного бюргерского юношу в духе гётевского Вертера. Его Гамлет был замкнутым, скрытым, мечтательным и меланхоличным. Весь образ Гамлета Брокман выдерживал в последовательно сентиментальном духе. Брокман подчеркивал в целом ряде мест своей роли скорбное уныние Гамлета, его слезливость, заставлявшую его часто разражаться рыданиями, прижимая к глазам висевший у него за поясом громадный носовой платок. Все позы Гамлета, зафиксированные в серии гравюр Д. Ходовецкого к этому спектаклю, выражают его бессилие и покорность судьбе, отсутствие у него мужественности и твердости. Правда, иногда Гамлетом овладевала твердость и решительность (например, в момент, когда Горацио сообщает ему о появлении призрака); но таких моментов у Брокмана было немного, и он то и дело возвращался к меланхолии, которая сменялась то горечью и гневом, то иронией и сарказмом. Эти вспышки иронии дисгармонировали с основным сентиментально-меланхолическим тоном исполнения Брокмана. После долгих поисков Брокман нашел форму сочетания этих противоположных моментов — решительности и безволия; при этом у него побеждала пассивность Гамлета.



Первое представление «Гамлета» в Берлине (Гамлет — Франц Брокман)
Гравюра Д. Ходовецкого

После «Гамлета» Шрёдер поставил «Отелло» (1776), «Венецианского купца» (1777), «Меру за меру» (1777), «Короля Лира» (1778), «Ричарда II» (1778), «Генриха IV» (1778) и «Макбета» (1779). Кроме того, Шрёдер показал еще в переделках комедии Шекспира — «Комедия ошибок» (1777) и «Много шума из ничего» (1779). Постановки шекспировских пьес побудили самого Шрёдера взяться за исполнение ролей трагических героев, которых он до того не играл. Он сыграл роли Гамлета (в очередь с Брокманом), Лира, Макбета, Яго, Шейлока и справился с ними блестяще. Он считал своей миссией пропаганду Шекспира и стремился каждую поставленную им шекспировскую пьесу довести до сознания широких слоев зрителей. Когда «Генрих IV» на премьере был несколько холодно встречен зрителями, Шрёдер обратился к публике со сцены с речью, в которой сказал: «В надежде, что это мастерское произведение Шекспира, изображающее нравы, отличные от наших, будет в дальнейшем лучше понято, спектакль будет завтра повторен».

В деле пропаганды Шекспира в немецком обществе XVIII ве-

ка заслуга Шрёдера необычайно велика. Однако необходимо сказать, что Шрёдер был ограничен в сценической интерпретации Шекспира и не смог до конца глубоко и верно передать величие его бессмертных произведений.

Все трагедии Шекспира были поставлены Шрёдером не в стихотворных переводах Борка и Виланда, а в его собственных прозаических переработках. В этих переделках шекспировская напряженность страстей была смягчена, были удалены комические сцены, как чересчур «грубые», были изменены финалы большинства трагедий. Последнее изменение, наиболее отклонявшееся от шекспировского оригинального текста, было введено с целью пощадить нервы бюргерского зрителя. При постановке «Отелло» Шрёдер сначала хотел сохранить трагический финал, но это вызвало на премьере такое множество слез, истерик и обмороков, что на следующем представлении он вынужден был оставить Дездемону и Отелло в живых. Такие же оптимистические финалы введены были Шрёдером в «Гамлете» и в «Короле Лире». В результате Шекспир в постановках Шрёдера оказывался довольно близок мещанской драме, хотя сам Шрёдер понимал его в духе поэтов «бури и натиска», что, впрочем, тоже односторонне и далеко не исчерпывает всего богатства шекспировской драматургии.

Помимо изменений, внесенных Шрёдером в пьесы Шекспира по соображениям принципиального порядка, во всех его постановках встречаются отступления от структуры шекспировских пьес, вызванные соображениями чисто технического порядка. Так, во всех шекспировских пьесах, поставленных Шрёдером, разбивка на акты и картины не соответствует оригиналу. Количество актов иногда увеличивается («Гамлет» в переработке Шрёдера имеет шесть актов), размеры же отдельных актов уменьшаются, картины вымарываются, сводятся, переставляются. Главной причиной всех этих отклонений являлась необходимость постановки шекспировских пьес на сцене-коробке кулисного типа.

Несмотря на все отступления Шрёдера от шекспировских оригиналов, несмотря на его многочисленные уступки вкусам и даже предрассудкам немецкого зрителя, предпринятое Шрёдером возрождение Шекспира имеет огромное историческое значение.

Постановки Шрёдера создали целую эпоху в истории не только немецкого, но и европейского театра. Они имели огромный успех не только в Гамбурге, но также в Берлине, Мюнхене, Мангейме и Вене, куда он вывез их после того как в 1780 году кончился срок его аренды Гамбургского театра, и его труппе пришлось снова перейти на бродячее положение. Но

разъезды театра Шрёдера по Германии в 1780—1785 годах были мало похожи на прежние странствования бродячих трупп. Они напоминали скорее триумфальное шествие по Германии вновь обретенного ею большого трагического искусства.

Именно Шрёдеру немецкий театр обязан тем, что Шекспир стал одним из его популярнейших драматургов. Появление Шекспира на немецкой сцене значительно содействовало росту значения драматургии в немецком театре, который еще так недавно был оторван от большой литературы. Теперь задачей драматического театра в Германии стало истолкование поэтических произведений мирового значения. Это повысило ответственность актерского коллектива и содействовало росту культуры немецкого театра в целом. Кроме того, шекспировские постановки Шрёдера явились пробным камнем для утверждения в Германии новой отрасли театрального искусства — режиссуры. Если первым немецким режиссером, систематически работавшим с актерами, был Эггоф, то Шрёдер был первым в Германии режиссером-постановщиком новоевропейского образца, впервые поставившим перед собой задачу нового режиссерского «прочтения» шекспировских пьес.

Если труппа Шрёдера по окончании его первой Гамбургской антрепризы разъезжала по разным городам Германии, то сам Шрёдер вступил в труппу крупнейшего австрийского театра — Бургтеатра в Вене, который уже в конце XVIII века пользовался большой славой. Годы работы Шрёдера в Вене (1781—1785) были началом его драматургической деятельности. Сочиняя свои «семейные картины», Шрёдер делает важное нововведение в оформлении спектаклей, изобретая «павильон», то есть закрытую декорацию комнаты с тремя стенами, дающую возможность создавать полную иллюзию домашней обстановки, в которой разворачивалось действие мещанской драмы. Первая павильонная декорация была показана Шрёдером в 1794 году.

В 1785 году Шрёдер вторично снял Гамбургский театр и на этот раз держал его двенадцать лет (1785—1797). Однако эта «вторая гамбургская антреприза» была уже менее блестящей вследствие того, что немецкая драматургия этих лет (за исключением ранних драм Шиллера) не создала никаких значительных произведений. Движение «бури и натиска» в эти годы, предшествовавшее началу революционных событий во Франции, постепенно замирало. Поэтому, если во Франции в обстановке предреволюционного подъема замечается новое возрождение трагедии, то в Германии интерес к трагедии в 80-х годах ослабевает, и немецкое бургерство охладевает даже к вновь обретенному им Шекспиру. Это побуждает Шрёдера сосредоточить свое внимание главным образом на постановке мещанских драм, что, однако, не

могло дать творческого удовлетворения великому актеру, овладевшему мощными образами Шекспира. И Шрёдер по окончании своей второй Гамбургской антрепризы принимает решение покинуть сцену. Его прощальный спектакль состоялся в Гамбурге 30 июля 1798 года. А в это время Шиллер, живший в течение двенадцати лет вдали от театра, заканчивал трилогию «Валленштейн», которая должна была открыть цикл его веймарских трагедий. Шиллер мечтал о том, чтобы именно Шрёдер воплотил на сцене Веймарского придворного театра роль Валленштейна. На эту мечту поэта намекают следующие слова пролога к «Валленштейну»:

О, если б слава сих старинных стен
Достойнейших к нам привлекла, сбылась бы
Так долго вызревавшая мечта,
Блистательно б исполнилась надежда!¹

Но Шрёдер остался глух к призывам Шиллера.

Прошло еще двенадцать лет. В Германии разразились события, во время которых Шрёдер не мог спокойно жить в своей усадьбе Реллингер. В самый разгар наполеоновской эпопеи, когда Гамбург был оккупирован французами, Шрёдер вернулся на сцену и в третий раз взял в аренду Гамбургский театр. Но эта «третья гамбургская антреприза» (1811—1812) была кратковременной и неудачной. Прожив более двенадцати лет вдали от передовых кругов немецкого общества, Шрёдер пытался во втором десятилетии XIX века навязать немецкому зрителю репертуар, который мог интересовать его в 90-х годах XVIII века, теперь же оказался ему чуждым. В итоге Шрёдеру пришлось вскоре ликвидировать свою третью гамбургскую антрепризу и окончательно оставить театр.

Историческая роль Шрёдера заключалась в утверждении реализма в актерском искусстве Германии и в окончательном сокрушении классицизма. Вслед за Эггофом и вместе с ним Шрёдер явился создателем *гамбургской школы* в немецком актерском искусстве, вдохновленной теоретическими высказываниями и драматургической практикой Лессинга. Если лейпцигская школа, созданная Каролиной Нейбер, была школой классицистских актеров, то гамбургская школа перенесла в область актерского искусства *просветительский реализм* Лессинга. Однако реализм актеров гамбургской школы имел несколько этапов. Так, если в творчестве Эггофа можно найти ряд пережитков классицизма, от которых Эггоф никогда полностью не освободился, то в творчестве Шрёдера обнаруживаются связи с драматургией «бури и натиска» с присущим ей индивидуалистическим бунтарством.

¹ Перевод Л. Гинзбурга.

Как трагический актер Шрёдер был выразителем эстетических тенденций поэтов «бури и натиска». Его актерское творчество было сценическим эквивалентом юношеских драм Гёте и Шиллера, пьес Клингера и Ленца, точно так же как творчество Экгофа было сценическим эквивалентом драматургии Лессинга. Шрёдер подходил к интерпретации шекспировских образов с присущим ему бурным темпераментом. Его исполнение было проникнуто страстностью и мужественностью, столь не свойственными актерам сентиментального направления.

В этом отношении интересно сопоставить исполнение роли Гамлета Шрёдером и Брокманом. Не желая мешать работе своего ученика, Шрёдер включил в свой репертуар роль датского принца уже после того, как Брокман окончательно выработал и повсеместно утвердил свой образ Гамлета. Шрёдеровский Гамлет был совершенно лишен сентиментальности, слезливости и меланхоличности брокмановского Гамлета. Гамлет Шрёдера был неизмеримо сложнее и глубже, чем Гамлет Брокмана. Шрёдер пытался передать все тончайшие переживания Гамлета, все его сложные душевные настроения и побуждения, все столкновения его глубоко чувствующей и страдающей природы с анализирующим разумом.

Так понимая Гамлета, Шрёдер опередил свою эпоху, тогда как Брокман остался целиком на уровне своего времени, с его вкусами и предрассудками.

Следует также отметить, что в своем актерском истолковании роли Гамлета Шрёдер пошел значительно дальше собственной режиссерской интерпретации великой трагедии, созданной в 1776 году для спектакля, в котором роль Гамлета играл Брокман, и потому окрашенной в сентиментальные, меланхолические тона. Шрёдер-актер оказался ближе к подлинному Шекспиру, чем Шрёдер-режиссер и Шрёдер-драматург.

Другим замечательным шекспировским образом Шрёдера был король Лир. В своей драматургической обработке этой трагедии Шрёдер вычеркнул весь первый акт со знаменитой сценой раздела Лиром своего королевства между дочерьми. Такая колоссальная «вымарка» из трагедии Шекспира объясняется тем, что, по мнению Шрёдера, Лир представлен здесь вздорным стариком, раздающим свое государство в припадке слабоумия. Так понимал эту сцену не один Шрёдер: патологизм слабоумия Лира изображали многие крупнейшие актеры XIX века (в том числе и знаменитый итальянский актер Росси). Шрёдер захотел этого избежать и поэтому исключил всю эту сцену. В интерпретации Шрёдера Лир выступал с самого начала сильным, бодрым, величественным стариком, который отдал свое королевство дочерям для того только, чтобы иметь возможность беспечно пользоваться



Шрёдер в роли Фальстафа

жизнью. Первую трещину в беззаботном состоянии Лира создает сцена у Гонерильи, завершающаяся взрывом — отец изрекает страшные проклятия всему потомству неблагодарной дочери. Эта сцена исполнялась Шрёдером с подлинно шекспировской силой. Известен случай, когда одна актриса в венском Бургтеатре отказалась играть в дальнейшем с Шрёдером роль Гонерильи, так как опасалась, что изрекаемые им страшные проклятия действительно падут на головы ее детей.

Запомнились отдельные детали исполнения Шрёдером роли Лира. Так, в момент, когда проявляются первые признаки безумия Лира, шут разражался рыданиями и прижимался к Лиру. Произнося слова: «Я хочу тебе проповедовать, насторожься», Лир хочет вскочить на пень, но ему это не удается, и он в изнеможении падает. Вид короля Лира, бродящего по степи с обнаженной головой, производил на зрителей потрясающее впечатление.

Шрёдер был велик не только в трагическом, но и в комическом жанре. Из его комических ролей на первом месте стоит Фальстаф. В этой роли поражало прежде всего то, что Шрёдер ухитрялся утолщать свое худое тело в пудинговую массу. При помощи грима, искусством которого он владел в полной мере, он изменял свою наружность до неузнаваемости. Самый характер Фальстафа раскрывался Шрёдером вполне по-шекспировски, как сочетание жизнерадостности, хвастовства, наглости, трусости, добродушия, чистосердечия и остроумия; это смешение различных качеств подавалось Шрёдером настолько естественно и обаятельно, что его Фальстаф был с восторгом принят всеми почитателями Шекспира.

Исполнение трагедии у Шрёдера было полно правдивости, простоты и естественности, которая до него не встречалась у актеров трагического жанра. В этом смысле Шрёдер напоминал Гаррика своим умением объединять возвышенную поэзию с жизненной правдивостью и простотой. Он умел подчеркивать правдивые человеческие черты во всех высоких характерах (например, в Гамлете, Лире, Одоардо в «Эмилии Галотти») и в отрицательных образах (Макбете, Яго, Маринелли и других).

Свой принцип правдивости, жизненности, естественности Шрёдер проводил во всех образах, даже если у автора они были лишены этой простоты и отличались риторичностью. Так, роли шиллеровских героев (например, Филиппа в «Дон-Карлосе») он раскрывал теми же приемами, что и роли героев Шекспира. Некоторых шиллеровских ролей, далеких, по его мнению, от жизненной правдивости, он старательно избегал. Таким был для него образ Франца Моора, который он считал «трагической карикатурой».



Шрёдер в роли Одоардо («Эмилия Галотти» Лессинга)

О своем реалистическом методе Шрёдер говорил таким образом: «Мне кажется, что я сумею выразить словами и действием все, что хотел сказать поэт, если он был верен природе... Я хочу дать каждой роли то, что ей принадлежит, не больше и не меньше. Этим самым каждая из них становится тем, чем не может быть ни одна другая». Драматург и режиссер Тик говорил о методе работы Шрёдера: «Каждый шаг, акцент, каждое движение с отчетливой определенностью создавали черту в образе». Это был метод реалистической индивидуализации образа, которая всегда сочеталась с исканием и нахождением типичности.

Помимо отмеченного нами уже единства типического и индивидуального, реализм Шрёдера характеризовался синтезированием идеального и естественного, сочетанием в игре актера мощного темперамента и страстности с глубиной мысли, с сознательной работой актера над образом. Все это позволяет признать Шрёдера вершиной реализма в немецком театре. Вот почему только по отношению к Шрёдеру в Германии установилось обычное прибавлять к его фамилии эпитет «великий».

Никто, однако, из современников Шрёдера так хорошо не выразил его величия, как поэт Клопшток, записавший в альбом Шрёдера в 1781 году следующие примечательные слова: «Шрёдер не сыграл хорошо ни одной роли, так как он всегда был человеком». Это значит, что Шрёдер в XVIII веке постиг ту великую мысль, которой учил актеров в XX веке К. С. Станиславский, — мысль, что быть актером это значит *уметь жить, существовать на сцене*. Мы не удивляемся поэтому исключительно высокой оценке Шрёдера Станиславским, который сказал: «Потом является великий Шрёдер, который ставит вопрос переживания на самую высокую точку, ищет как раз то, что мы ищем»¹.

Следующий после Шрёдера этап в развитии актерского искусства Германии связан с деятельностью актера и режиссера Ифланда, основоположника *мангеймской* школы. Если гамбургская школа Экгофа и Шрёдера выросла на основе просветительского реализма Лессинга и штюрмеров во главе с молодым Гёте, то мангеймская школа реализовала в области актерского творчества эстетические принципы мещанской семейной драмы конца XVIII века. Одним из наиболее видных представителей этого филистерского течения в немецкой драматургии XVIII века был Август-Вильгельм Ифланд (1759—1814).

Ифланд родился в Ганновере в бюргерской семье. С детских лет он увлекался актерским искусством труппы Аккермана; пер-

¹ Из лекции К. С. Станиславского № 1. 1919. Архив народного артиста СССР К. С. Станиславского, № 9024. Цитировано в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра», т. II, М., 1955, стр. 789.

вый виденный им спектакль этой труппы («Мнимый больной» Мольера) оставил неизгладимый след в его памяти. Наряду с театром он испытал в свои юные годы также влияние церкви и одно время помышлял о карьере пастора. Колебания молодого Ифланда между театром и церковью под впечатлением триумфального успеха гастролей Брокмана закончились победой театра. В 1777 году Ифланд тайно покинул родительский дом и направился в городок Готу, где работал в последние годы своей жизни Экгоф в качестве руководителя местного придворного театра. Старик Экгоф любезно принял юношу и предоставил ему дебют. Дебютировал восемнадцатилетний Ифланд в острохарактерной роли старого еврея в пьесе Энгеля «Бриллиант». Интерес к характеристике станет впоследствии типичной чертой для всего направления в области актерского искусства, возглавляемого Ифландом.

Первым наставником Ифланда в области актерского искусства был Экгоф. В Готе Ифланд познакомился и подружился с молодыми актерами Бекон и Бейлем, которые были такими же энтузиастами театра, как он. Друзья проводили целые ночи в спорах о театре и связали себя клятвой: «если они не смогут достигнуть великого, то должны завоевать доброе, оставаться верными правде и презирать шарлатанство».

В 1778 году умер Экгоф, а в 1779 году был ликвидирован руководимый им театр в Готе. В том же году был основан Национальный театр в Мангейме. Во главе этого театра стоял просвещенный аристократ Герберт фон Дальберг, который был драматургом, режиссером и интендантом театра. Набирая труппу, Дальберг пригласил в Мангейм остатки труппы Гамбургского Национального театра с Зейлером и Фридерикой Гензель. Пригласил он также Ифланда с его друзьями. Ифланд очень неохотно шел в этот театр, но затем проработал в нем около восемнадцати лет (до 1796 г.), сформировавшись здесь окончательно как актер, режиссер и драматург.

В 1780 году в Мангейме состоялись гастроли Шрёдера, исполнившего роли Гамлета и Лира. Ифланд был потрясен, и с этого времени Шрёдер стал для него крупнейшим авторитетом в области сценического искусства. Под влиянием гастролей Шрёдера в репертуар Мангеймского театра были включены пьесы Шекспира. Здесь же были поставлены все три юношеские драмы Шиллера, что является главной исторической заслугой Мангеймского театра.

Мангеймский театр стал выходить в 80—90-х годах XVIII века на первое место в Германии, оттесняя Гамбургский театр. Своим возвышением театр был обязан Дальбергу, который сумел поставить себя в не зависимое от двора положение. В отличие от других интендантов он осуществлял не только административное,

но и художественное руководство театром. Управление Мангеймским театром он организовал на корпоративных началах по образцу театра Французской Комедии в Париже и Бургтеатра в Вене. Труппа выбирала главного режиссера и комитет, состоявший из четырех-пяти актеров. Комитет заседал раз в две недели под председательством Дальберга. Он обсуждал репертуар, постановочные вопросы, работу актеров, разрешал споры между отдельными артистами. Дальберг стремился придать комитету Мангеймского театра характер «Академии актерского искусства», основанной Экгофом в труппе Шёнемана. На обсуждение комитета ставились теоретические вопросы, разрабатываемые в виде письменных докладов. Сохранились протоколы заседаний комитета за годы 1781—1788; они представляют собой интересный историко-театральный документ, освещающий вопросы внутренней жизни Мангеймского театра.

Дальбергу удалось установить в театре здоровую творческую атмосферу. Здесь успех, достигнутый каждым отдельным актером, рассматривался как общая победа и, наоборот, аплодисменты, которые отдельным актерам удавалось сорвать путем произнесения эффектных тирад, находили строгое осуждение со стороны их товарищей. На заседаниях комитета часто обсуждались спектакли и работа того или иного актера. Пример подавал сам Дальберг, подчеркивавший, что его критические суждения о пьесах и спектаклях вовсе не являются непреложной истиной и выявляют только его личную точку зрения. В заседаниях комитета принимал участие и Ифланд. В протоколе комитета от 11 апреля 1782 года зафиксировано его заявление относительно поведения на одном из спектаклей: «Я мешал своим смехом, это следует отметить. Я серьезно обещаю не впасть в эту ошибку, которая больше всего мешает порядку на сцене».

В Мангеймском театре шли пьесы Шекспира и Шиллера, однако не они, а переводные французские комедии и немецкие мещанские драмы составляли основу его репертуара. Популярнейшими авторами мещанских драм были Ифланд и Коцебу. Именно их консервативные пьесы, а не революционные драмы молодого Шиллера определяли творческое лицо Мангеймского театра. Это можно иллюстрировать цифрами: с 1781 по 1808 год в Мангеймском театре было поставлено 37 пьес Ифланда (476 спектаклей), 115 пьес Коцебу (1728 спектаклей) и 4 пьесы Шиллера (всего 28 спектаклей).

На драмах Ифланда и Коцебу развилась мангеймская школа актерского искусства, основоположником которой был Ифланд. С самого начала своей работы в Мангейме Ифланд занял выдающееся положение в театре. В первый же сезон он с большим блеском сыграл роль Карлоса в «Клавихо» и снискал похвалу Гёте,

который никогда не забывал Ифланда и семнадцать лет спустя пригласил его для исполнения роли Эгмонта в Веймарском театре (1796). Ифланд дважды гастролировал в Веймаре (1798 и 1811). Ифланд был также близко связан с Шиллером в пору постановки его юношеских драм на сцене Мангеймского театра. Он был первым исполнителем роли Франца Моора, и Шиллер уже тогда предсказал ему блестящее будущее.

В 1792 году Ифланд был избран главным режиссером Мангеймского театра, причем Дальберг передал ему также свои административные функции. Вскоре отношения между Ифландом и частью труппы стали портиться на политической почве. Дело в том, что Ифланд занял в годы Французской революции легитимистские позиции и стал писать пьесы против революции. Это вооружило против Ифланда часть труппы, сочувствовавшую Французской революции, в том числе его старого друга Бейля. Обстановка для работы Ифланда в театре создалась настолько неприятная, что ему пришлось покинуть Мангейм, предварительно порвав с Дальбергом.

В 1796 году Ифланд был назначен директором Берлинского придворного театра. Это был первый случай назначения незначительного человека и к тому же еще актера на такой высокий пост. Этот факт показывает, как велик был уже в то время авторитет Ифланда в высших аристократических кругах. На этом посту Ифланд оставался до самой смерти. Он проявил в должности директора театра блестящие организационные способности. Во время французской оккупации Берлина он выказал большую осмотрительность и ловкость, сумев сохранить театр в то время, когда он лишился правительственной субсидии.

Ифланд охватывал, будучи директором театра, разнообразнейшие отрасли театральной работы. Он лично вел всю обширную корреспонденцию театра, читал все поступающие в театр пьесы, штудировал роли со своими питомцами, заботился о декорациях и костюмах, руководил всеми репетициями, наблюдал за спектаклями и почти ежедневно играл. Кроме того, он регулярно выступал в качестве режиссера-постановщика пьес Шекспира и Шиллера. Некоторые его постановки (например, «Орлеанской девы» Шиллера) считались в то время образцовыми. Главное внимание в своих спектаклях он уделял исторической точности декораций и костюмов в постановках, являясь основоположником так называемой «обстановочной» режиссуры в Германии.

На словах Ифланд выступал против «бытовщины» и стремился к «облагораживанию» сценических образов, но это «облагораживание» он понимал не так, как понимали его классицисты. Ифланд был против искусственных жестов и других условностей классицистского театра. Его любимым изречением было: «Вер-

нейшее средство казаться благородным человеком — это быть им на самом деле». Ифланд был сторонником актерского переживания. Он считал, что «искусство без настроения — потуги» и что только естественное чувство дает актеру возможность найти нужные движения и жесты.

Однако сценическая практика Ифланда во многом расходилась с его теорией. В противоположность Шрёдеру, мещанская драматургия которого находилась в противоречии с его актерским творчеством, Ифланд-актер полностью соответствовал Ифланду-драматургу. Он давал такое же прозаическое копирование действительности, сдобренное морализацией.

Внешность Ифланда-актера была мало привлекательна: приземистая фигура с короткой шеей, широкая, почти четырехугольная голова. Но лицо его было очень выразительно, с гибкой, подвижной мимикой; особенно выделялись его большие живые глаза, о которых с восторгом говорил Гёте. Голос Ифланда не отличался звучностью, но он мастерски владел им, а особая манера речи Ифланда нашла много подражателей. Свои природные недостатки Ифланд умел скрывать за блестящей техникой. Стремление Ифланда преодолеть недостатки своего голоса и внешности приводило его к некоторой манерности речи и жеста. Многие критики подчеркивали склонность Ифланда к проповедническому тону, находившую выражение в преувеличенной протяжности голоса. Та же манерность отмечалась и в пластической стороне образов Ифланда, который охотно пользовался унаследованными от Эггофа «живописными» жестами.

В целом манера Ифланда означала некоторый отход от той жизненности игры, которая была характерна для Шрёдера и гамбургской школы. В игре Ифланда и других актеров мангеймской школы были элементы классицизма. Они выражались в стремлении Ифланда и его соратников к «благородным», великосветским манерам, которыми они, однако, наделяли не только аристократов, но и бюргеров.

Наряду с элементами классицизма были в искусстве Ифланда и новые стилевые черты, которые восторженно принимались одной частью зрителей и презрительно отвергались другой. Такой новой стилевой чертой было наличие в его исполнении мелких бытовых деталей. При этом Ифланду удавалось схватить не внутреннее, а внешние черты характера. Введя при первом исполнении роли известную деталь, носившую зачастую случайный характер, он старательно сохранял ее при всех дальнейших повторениях этой роли. По словам Тика, «он показывал нам вместо страстей отдельные черты, которые он замечал у одержимых страстями, например, как тот или иной гневный проявлял свой гнев вместо изображения гнева».

Сторонники Ифланда восхищались его мастерством в использовании сценических деталей, не замечая того, что эти детали иногда даже не были связаны между собой и не давали зрителю ощущения цельного образа. В этом отношении Ифланд-актер целиком следовал за Ифландом-драматургом, чьи пьесы были тоже переполнены мелкими бытовыми подробностями.

Очень правильное суждение об актерском искусстве Ифланда высказал Шиллер в одном из своих писем к Гёте. Он отметил, что Ифланду особенно удавались острохарактерные роли, вроде роли глухого аптекаря, в которой он создавал впечатление необыкновенной натуральности. «Напротив, в благородных, серьезных и чувствительных ролях я больше поражаюсь его ловкости, пониманию, расчету и рассудительности, [...] но я не могу сказать, что он меня собственно восхищает и захватывает в подобных ролях [...]. Поэтому он вряд ли мог бы мне дать поэтическое настроение в трагедии»¹. Шиллер ясно заявляет здесь: область трагедии Ифланду чужда. Сам Ифланд сознавал свою неспособность играть трагедию, и все же честолюбие заставляло его выступать в этом жанре. При этом он стремился создавать в трагедии нечто невиданное, необычное. С этой целью он страшно растягивал стихи, делал длинные искусственные паузы. Так он исполнял роли Франца Моора, Валленштейна, Телля, Шейлока и других.

Образ Шейлока у Ифланда терял свою трагическую силу и превращался в бытовую фигуру с мелкими этнографическими деталями. Современный критик перечисляет некоторые из этих деталей: хождение мелкими шагами по кругу, кружение вокруг себя, когда он внутренне был обеспокоен, косой поклон, комканье шапки, наконец превращение шекспировского стиха в прозу. Благодаря этому, говорит критик, «мы получили столько юмористических шуток, столько чисто еврейских слов и оборотов речи, что мы на это никак не могли рассчитывать». Надо ли говорить, что этот Шейлок с еврейскими «юмористическими шутками» не имеет ничего общего с трагическим образом, созданным Шекспиром.

Исполняя роль Франца Моора, Ифланд больше всего стремился смягчить юношескую дерзость и гнев Шиллера, проявлявшиеся при создании этого страшного, сатанинского образа. Ифланд добился большой жизненности и натуральности образа Франца за счет снижения его трагической силы. При этом он вызывал отвращение у зрителя к Францу внешними приемами, всячески подчеркивал его физическое уродство. Он играл Франца в рыжем парике, с серым цветом лица, вялыми губами и тусклыми

¹ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Band II, Jena, 1905, s. 96. Цитировано в книге З. Троицкого «Карл Зейдельман», М.—Л., 1940, стр. 58.



Иффланд в роли Шейлока

ми глазами. Мелкий, трусливый эгоист и лицемер, он вызывал у зрителя чувство гадливости, отвращения, презрения. Совсем иначе будет впоследствии трактовать роль Франца великий актер-романтик Людвиг Девриент.

Игра Иффланда была всегда тонко продумана до мельчайших деталей. Даже во время пауз он подробнейшим образом разрабатывал все свое поведение на сцене. Его упрекали в том, что он своей немой игрой зачастую отвлекал внимание зрителей от партнеров. Современники прямо говорили об актерском тщеславии Иффланда, которое сильно развилось у него во время его актерских поездок. Некоторые немецкие историки театра даже признавали Иффланда родоначальником столь характерного для немецкого буржуазного театра «виртуозничества», премьерства. Однако упреки эти Иффландом не заслужены. Отмеченные особенности в игре Иффланда были вызваны его стремлением всегда, на

протяжении всего своего пребывания на сцене, жить в образе — стремлением, вырастающим из борьбы с традициями классицистского театра и в этом смысле имеющим прогрессивный, реалистический характер,

Но это стремление к реализму не находит в творчестве Иффланда полного осуществления. Ему всегда была свойственна тенденция к измельчанию сценического рисунка, к мозаичному, дробному построению образа. Реализм вырождался у Иффланда в жанризм, бытовизм, «натурализм» (по тогдашней терминологии).



Ифланд в роли Франца Моора

Его искусство по существу являлось отходом от большого реалистического стиля Шрёдера.

Актерское искусство Ифланда может быть легко изучено на основании оставшейся после него иконографии. Сохранилось около пятисот рисунков и гравюр, запечатлевших игру Ифланда в различных ролях.

Кроме того, Ифланд оставил свое подробное жизнеописание («Моя театральная карьера», 1805) и ряд теоретических работ по театру («Фрагменты о лицедействе», 1785; «Те-



Ифланд в роли Вильгельма Телля

ория актерского искусства», 1815), в которых он дал развернутое обоснование бытового реализма в актерской игре.

Хотя искусство Ифланда было лишено широких обобщений, а создаваемые им образы были идейно ограниченными, тем не менее деятельность Ифланда имела немалое значение в истории немецкого актерского искусства. Он показал немецким актерам образец вдумчивой аналитической работы над ролью, подчеркнул значение сценической детали, научил технике разработки внешнего рисунка роли.

В начале XIX века все актеры Германии находились под исключительным влиянием школы Ифланда, для которой Шиллер считал характерным «предрасположение к излюб-



Ифланд в роли Вильгельма Телля

ленной натуральности» и приближение речи к разговорному тону. Перейдя из Мангейма на работу в Берлин, Ифланд перенес в столицу Пруссии те стилистические особенности актерского исполнения, которые до того были закреплены за мангеймской сценической школой. Это и побуждает нас говорить о них как об особенностях школы Ифланда.

Немецкое буржуазное актерство XIX века объявило Ифланда, в противовес Шрёдеру, основоположником реалистического актерского искусства нового времени. В этом была своя логика, ибо Ифланду удалось создать те нормы, которые оказались вполне по плечу буржуазным актерам Германии XIX и XX веков. До самых последних лет существовало в Германии обыкновение передавать от поколения к поколению драгоценную реликвию — кольцо Ифланда — самому выдающемуся немецкому драматическому актеру данного периода.

ДРАМАТУРГИЯ ГЁТЕ И ШИЛЛЕРА

ВВЕДЕНИЕ

Развитие немецкой драмы XVIII века завершается творчеством Гёте и Шиллера. Значение этих двух великих писателей, как известно, не исчерпывается, однако, их драматургической деятельностью. Они занимают центральное место в немецкой литературе своего времени. Гёте и Шиллер обогатили национальную литературу Германии классическими художественными произведениями во всех жанрах. Их литературная деятельность была в полном смысле слова универсальной.

Вместе с Лессингом Гёте и Шиллер явились не только основоположниками литературы нового времени. Их творчество было первым значительным выражением национального самосознания немецкого народа.

Творчество Гёте и Шиллера выросло на почве наиболее прогрессивных стремлений передового немецкого общества того времени. Они сыграли роль духовных вождей своего народа в одну из самых тяжелых и мрачных эпох его истории. Как указывал Энгельс, «только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее»¹. Произведения Гёте и Шиллера были наиболее значительными в литературе, именно в них получили выражение лучшие чаяния и стремления немецкого народа в эту эпоху.

Гёте и Шиллер ставили в своих произведениях вопросы, имевшие наиболее существенное значение для немецкого общества того времени. Воспитанные на просветительской литературе XVIII века, Гёте и Шиллер в свою очередь стали величайшими просветителями немецкого народа, раскрыв перед ним все вопросы, поставленные на очередь дня общественным развитием. Их творчество было глубоко актуальным для современников.

В основе творчества Гёте и Шиллера были передовые гуманистические идеи. Любовь к человеку, страстная мечта о таких социальных условиях, при которых возможно всестороннее развитие человеческой личности, составляет пафос их лучших произведений. Постановка вопроса о судьбе личности неразрывно связана в произведениях Гёте и Шиллера с вопросом о судьбах общества. Как подлинно народные писатели, они мыслили себе наивысший расцвет личности в условиях гармонии между индивидом и обществом. Стремление познать жизнь во всей ее полноте сочеталось у них с ясно выраженным историз-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 2, стр. 562.

мом, который был неразрывно связан с их верой в прогресс человека и общества.

Будучи последовательными борцами за развитие немецкой национальной культуры, Гёте и Шиллер с глубоким вниманием изучали исторический опыт и культуру других народов, знакомя Германию с передовыми достижениями общественной мысли, литературы и искусства других стран.

Жизнь и деятельность Гёте и Шиллера приходится на один из важнейших переломных периодов истории европейского общества, центральным событием которого была первая буржуазная революция во Франции. Правда, в самой Германии буржуазная революция в тот период не произошла. Причиной этого была отсталость общественно-политического развития Германии. Хотя Англия и Франция в эту эпоху обогнали Германию на путях развития капитализма, тем не менее отсталость Германии не следует преувеличивать, ибо и здесь новые буржуазные отношения, несмотря на все препятствия, прокладывали себе путь. Недаром Энгельс отмечал, что «как во Франции, так и в Германии философия и всеобщий расцвет литературы явились в ту эпоху результатом экономического подъема»¹.

В то время как в Англии и Франции задачи буржуазной революции решались практически, в Германии они осмысливались теоретически. Однако социально-экономическая отсталость Германии наложила свою печать и на теоретические решения проблем общественного развития немецкими мыслителями, как это отмечалось Марксом и Энгельсом в «Немецкой идеологии». Убожество немецкой действительности отрицательно сказалось и на двух величайших немецких писателях. Как писал Энгельс, в Гёте «постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с этим убожеством перемирие и приспособляться к нему. Так, Гёте то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер. И Гёте был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его...». Точно так же и Шиллер задыхался в обстановке тогдашней Германии, и именно это вынудило его искать спасения в кантовском идеале, что «в конце концов сводилось к замене плоского убожества высокопарным»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 430.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 4, стр. 233

В отличие от реакционной буржуазной критики, которая восхваляет и прославляет в Гёте и Шиллере все их компромиссы и отступления, марксистско-ленинская критика видит в этом величайшую трагедию для обоих писателей. Уже Энгельс резко осуждал Карла Грюна, автора книги «О Гёте с человеческой точки зрения», за то, что Грюн прославлял все филантропическое в Гёте как проявление человеческого. Отдавая себе отчет в глубоких противоречиях, свойственных Гёте и Шиллеру и обусловленных состоянием Германии того времени, наша критика не закрывает глаза на слабые стороны их мировоззрения, но видит свою главную задачу в установлении того прогрессивного, что несло с собой их творчество. Гёте и Шиллер были борцами за национальное единство немецкого народа и за его социальное обновление, они стремились содействовать своими произведениями развитию национального самосознания и передовых демократических идей, они были гениальными художниками, создавшими произведения непреходящей эстетической ценности.

Было бы неправильно представлять себе, что противоречия мировоззрения и творчества Гёте и Шиллера заключались в колебаниях между приверженностью основам старого феодального порядка и нового буржуазного строя. И Гёте, и Шиллер были страстными, хотя и не всегда последовательными противниками феодально-дворянского общества на протяжении всей своей литературной деятельности. Их идеология была значительнейшим выражением буржуазно-демократического движения в Германии. В пределах же самого буржуазно-демократического движения Гёте и Шиллер были деятелями, которые выражали не столько его буржуазные, сколько его демократические стремления. Это и сделало их величайшими писателями немецкого народа. Если просветители XVIII века еще не видели и не могли видеть противоречий в том новом строе, который шел на смену феодализму, то Гёте и Шиллер, видевшие свершение буржуазного переворота, разглядели также и некоторые противоречия, которые начинали вырастать на почве нового общественного строя.

Исторические условия сложились таким образом, что именно на долю немецких писателей Гёте и Шиллера выпала задача создать наиболее значительное художественное отражение одного из важнейших переломных моментов социальной истории Европы. Этому способствовало то обстоятельство, что, как было указано выше, именно в Германии существеннейшие вопросы социального развития решались в форме теоретической. Для развитого классового общества является закономерностью то, что периоды идеологической подготовки социального пере-

ворота сопровождаются подъемом теоретической и художественной мысли. В то время как в Англии и во Франции не только закончилась идеологическая подготовка к буржуазной революции, но и свершилась сама эта революция, Германия продолжала оставаться на подготовительном этапе, который так и не завершился в XVIII веке социальным переворотом. Своеобразие общественной мысли и литературы Германии состояло в том, что пафос идеологической подготовки буржуазно-демократического переворота в стране сочетался с историческим опытом других государств, уже проделавших этот путь. Благодаря этому Гёте и Шиллер оказались в состоянии поднять в своем творчестве вопросы большого исторического и социального значения. Германия в конце XVIII и в начале XIX века оказалась страной с наиболее богатой художественной литературой. Когда сошли со сцены английские романисты XVIII века, после того как закончилась литературная деятельность Вольтера, Дидро и Руссо, Гёте и Шиллер заняли центральное место в европейской литературе. Мировое значение Гёте и Шиллера заключается в том, что, будучи в высшем смысле этого слова национальными писателями, они на немецкой почве, в немецких условиях, в соответствии с особенностями развития общества, идеологии и литературы в Германии дали высшее художественное отражение эпохи буржуазной революции.

Драматургия Гёте и Шиллера завершает развитие всей европейской драмы XVIII века. В ней все искания в области трагедии и нового, «среднего» жанра (драмы в узком смысле слова) получили наивысшее художественное воплощение. То, что теоретически предвосхищали Лилло, Дидро, Лессинг, и то, что они стремились утвердить в своих пьесах, ища художественные формы для нового содержания, то, опираясь на их опыт, сумел наилучшим образом воплотить Шиллер. Ибо «Коварство и любовь» — это художественная победа того направления драмы, которое началось «Лондонским купцом», «Побочным сыном» и «Сарой Сампсон».

Точно так же стремление создать просветительскую трагедию большого социально-исторического содержания, отразившееся в пьесах Аддисона, Вольтера и Альфери, — все это обрело подлинно художественное свершение у Гёте и Шиллера.

Наконец, и философская трагедия, о которой мечтал Дидро и которую пытался написать Лессинг (фрагменты «Фауста»), была создана Гёте в его «Фаусте».

Творчество Гёте и Шиллера явилось одной из величайших вершин в развитии мировой литературы. После античного

искусства, после эпохи Возрождения это следующая высокая точка в художественном развитии человечества, в частности в искусстве драмы. Не случайно поэтому само творчество Гёте и Шиллера содержит так много элементов, перекликающихся то с античным искусством, то с Возрождением. Драматургическое творчество Гёте и Шиллера питалось и традициями Возрождения (особенно заметно влияние Шекспира) и традициями античной трагедии. В художественном опыте прошлого Гёте и Шиллер искали опоры для реализации тех стремлений, которые были порождены эпохой Просвещения. Созданная ими драматургия, при всех индивидуальных отличиях каждого, обрела и одной существенной общей чертой, определяющей своеобразие их драматического искусства в целом.

Гёте и Шиллер утвердили в драме рассмотрение действительности в широком историческом плане, стремясь к четкому выявлению и осмыслению противоборствующих социальных тенденций, — того, что Энгельс называл «осознанным историческим смыслом». Если драматургии Гёте и Шиллера во многих случаях недоставало шекспировской живости и богатства действия, глубины и многосторонности в изображении характеров, то зато, с другой стороны, огромным достоинством драматургии Гёте и Шиллера было то, что участники драматических конфликтов в их пьесах выступали в качестве сознательных представителей определенных социально-политических сил, осмысливших значение своей борьбы для общества. Не только сами Шиллер и Гёте, но и их персонажи рассматривают свою деятельность в плане исторических перспектив социального развития. У Шекспира этого сознательного исторического содержания еще не было в такой степени. У него исторические деятели, выполняя объективно определенную социальную роль, выступают как лица, осуществляющие свои субъективные стремления, лишь в редких случаях поднимаясь до осознания объективного значения своей борьбы (Брут в «Юлии Цезаре»). У Гёте и Шиллера в исторических драмах происходит не столько борьба личных страстей и интересов, как это имеет место у Шекспира, сколько борьба принципов (особенно у Шиллера). Поэтому их исторические трагедии насыщены исключительно большим идейным содержанием, осмысливаемым самими героями (Гец, Эгмонт, Тассо у Гёте, Фьеско и Веррина, Поза и Филипп II, Мария Стюарт и Елизавета, Валленштейн и Макс Пикколомини и другие персонажи у Шиллера).

Наивысшей формой драматического искусства является такое искусство, которое органически сочетает качества исторической драмы как Шекспира, так и Гёте и Шиллера, и Энгельс писал Лассалю, что «полное слияние большой идейной глуби-

ны, осознанного исторического смысла, которое Вы справедливо приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и действенностью, будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами».

Естественно, что, будучи современниками и принадлежа к одному идейно-художественному направлению, Гёте и Шиллер имели много общего. Но вместе с тем каждый из них обладал ярко выраженной творческой индивидуальностью, и они сами сознавали свои отличия друг от друга, о чем, в частности, свидетельствует их переписка.

Единым было их стремление ответить своим искусством на насущные потребности времени, и оба они явились крупнейшими представителями просветительского реализма. Но в самом этом реализме было глубокое внутреннее противоречие, и оно сказалось в различии между Гёте и Шиллером, которое отнюдь не ограничивалось своеобразием склада ума и темперамента каждого из них.

В художественной практике и эстетической теории XVIII века были две взаимосвязанные тенденции, вступавшие в противоречие друг с другом: реализм в изображении социальных условий современной жизни и демократический гуманизм в определении идеальных социальных отношений, к утверждению которых должно стремиться общество. Реализм и гуманизм шли об руку в просветительской литературе, пока дело касалось критики феодально-дворянского общества и всех его порождений. Здесь художественная правда достигалась в полной мере, доказательством чего в драме являются комедии Шеридана, Бомарше, Лессинга («Минна фон Барнгельм») и трагедии Гёте («Гёц фон Берлихинген») и Шиллера («Коварство и любовь»).

Но для просветителей было недостаточно раскрыть зло феодального мира. Они стремились найти художественное воплощение для своих положительных социальных идеалов, и здесь обнаруживалась противоречивая природа буржуазного прогресса. Все попытки представить в реалистической форме, отражающей конкретные условия современного общества, живое воплощение своих идеалов приводили просветителей к художественным неудачам. Когда они пытались представить поднимающееся буржуазное общество, буржуазный быт, буржуазных героев в качестве воплощенного идеала гуманности, возникала искусственность, и достижение полной художественной убедительности оказывалось невозможным. Но отказаться от своих положительных идеалов просветители не могли. Отсюда возникновение в просветительском искусстве и драме течения идеального, суть которого сводилась к попыткам найти художествен-

ные формы для убедительного воплощения своей положительной программы. Это получило выражение во всех тех явлениях драмы XVIII века, которые так или иначе связаны с традициями классицизма. В этом же был смысл веймарского классицизма Гёте и Шиллера.

Рассматривая драматургическое творчество обоих писателей, мы убедимся в наличии у каждого из них как направления реального, так и направления идеального. Встретимся мы и с произведениями, синтезирующими эти две тенденции. Вместе с тем для нас должно открыться и то, что преобладающей чертой Гёте было тяготение к реальному, а Шиллера — к идеальному. Так как у последнего этот принцип идеального получил наиболее полное выражение в драматическом искусстве нового времени вообще, то именно его Энгельс противопоставил Шекспиру, как высшему воплощению реального начала в драме, когда писал о том, что не следует забывать «за Шиллером Шекспира, за идеальным — реального». Мы еще вернемся к этому вопросу в дальнейшем, здесь же ограничимся указанием на то, что не только в сфере драмы непосредственно реалистической, но и такой, в которой преобладало начало идеальное, Гёте и Шиллер достигли высокой степени художественности и убедительности, создав трагедии, исключительно богатые по идейному содержанию и прекрасные в эстетическом отношении. Они побеждали здесь не изображением конкретной жизненной правды, а самими идеалами, выраженными с огромной эмоциональной убедительностью.

ДРАМАТУРГИЯ ГЁТЕ В ПЕРИОД „БУРИ И НАТИСКА“

Белинский писал: «...Гёте, как художник, как поэт был вполне сыном своей страны, своего века, вполне выразил собою если не все, то многие из существеннейших сторон современной ему действительности»¹.

Творчество Гёте было насыщено передовыми просветительскими идеями. На протяжении своей литературной деятельности, длившейся свыше шестидесяти лет, писатель прошел большой и сложный путь. Но при всех изменениях, которые за это время произошли в мировоззрении и художественном творчестве Гёте, основное направление его деятельности, в сущности, не менялось. Патриот, гуманист, просветитель Гёте всю свою жизнь посвятил служению народу.

¹ В. Белинский, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. XI, стр. 67.

Как истинный сын XVIII века, Гёте глубоко впитал основы просветительской материалистической философии. «Гёте неохотно имел дело с «богом», — писал Энгельс; — от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гёте. В этом отношении с ним не могут сравниться ни древние, ни Шекспир. Но эту совершенную человечность, это преодоление религиозного дуализма может постигнуть во всем его историческом значении лишь тот, кому не чужда другая сторона немецкого национального развития — философия. То, что Гёте мог высказать лишь непосредственно, т. е. в известном смысле, конечно, «пророчески», получило развитие и обоснование в новейшей немецкой философии»¹.

Материалистическое миросозерцание великого немецкого поэта отмечал также Белинский, писавший, что творчество Гёте характеризуется «его стремлением ко всему простому, ясному, определенному, здешнему, земному, действительному, реальному, положительному; его страстным сочувствием природе, которое не только отразилось пантеистическим миросозерцанием в его поэзии, но еще и выразилось с его стороны великими услугами в области естествознания, как науки»².

Нелюбовь ко всякой метафизике обусловила неприязнь Гёте к философии Гегеля. Секретарь Гёте Эккерман записал беседу между Гёте и Гегелем, представляющую интерес для характеристики философских воззрений великого писателя.

«В сущности диалектика, — сказал Гегель, — не что иное, как упорядоченный и методически развитый дух противоречия, прирожденный всякому человеку; этот дар обнаруживается великим образом в различении правильного от ложного».

«Да, — сказал Гёте, — если бы только таким умственным искусством и умелостью не злоупотребляли столь часто и не прилагали к тому, чтоб ложное представить правдивым».

«Это, конечно, случается, — возразил Гегель, — но только у умственно больных людей».

«Я стою, — сказал Гёте, — за изучение природы, не допускающее такой болезни. При этом мы имеем дело с бесконечной и вечной правдой, и всякий, кто не совсем чисто и честно производит наблюдения и делает из них заключение, выбрасывается вон, как негодный. И я уверен, что многие диалектические болезни могли бы получить благодетельное исцеление в изучении природы».

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 1, стр. 594.

² В. Белинский, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. XI, стр. 67—68.

В сущности, Гёте отвергал не столько диалектику Гегеля, сколько его метафизичность. Противник идеалистической умозрительности, Гёте был сторонником опытного изучения природы и считал, что наука должна строить свои выводы на основе изучения фактов реальной действительности. И именно потому, что Гёте-мыслитель исходил из жизни, в его творчестве так сильно ощущение непосредственной реальности и вместе с тем так много стихийно диалектических решений. Но если материализм Гёте был осознанным, то элементы диалектики, присутствующие ему, не оформились в четкую систему воззрений.

Любовь ко всему реальному определила и основы художественного метода Гёте. Творчество Гёте принадлежит к числу величайших образцов реализма. Он сам говорил о себе: «Вообще я как поэт никогда не стремился к воплощению какой-либо абстракции. Я собирал внутри себя *впечатления*, и при том впечатления чувственные, полные жизни, приятные, пестрые, многообразные, какие мне давало возбужденное воображение, а затем как поэту мне оставалось только художественно округлять и развивать эти образы и впечатления и при помощи живого воображения проявлять их, дабы и другие, читая или слушая изображенное, получали те же самые впечатления».

Гёте понимал реализм не как натуралистическое копирование действительности, а как художественное воспроизведение ее. Его творчество характеризуется стремлением к максимально широкому универсальному охвату явлений реального мира и вместе с тем к обнаружению средствами искусства движущих причин ее сложного процесса. В особенности же его творчество отличается пластической завершенностью и рельефностью образов и характеров. «Величайшая заслуга Гёте, — писал Генрих Гейне, — заключается именно в законченности всего, что он изображает. Здесь нет частей более сильных, в то время как другие — слабы, здесь нет того, что одна сторона выписана до конца, а другая еле намечена, здесь нет замешательства, нет обычного литературного балласта, нет пристрастия к разрозненным подробностям. Всякое действующее лицо его романов и драм, когда бы оно ни выступало, он разрабатывает так, как будто это главный герой. Так оно у Гомера, так и у Шекспира»¹.

Однако далеко не все равноценно в творчестве Гёте. Белинский высоко ценил немецкого писателя и вместе с тем справедливо указывал, что «немного в мире поэтов написали столько великого и бессмертного, как Гёте, и ни один из мировых

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VII, «Academia», 1936, стр. 199.

поэтов не написал столько разного балласту и разных пустяков, как Гёте...». Причину этого следует искать не в недостатке художественного дарования Гёте, а в двойственности его мировоззрения, в противоречиях социальных позиций, обусловленных противоречиями немецкой действительности того времени.

«Гёте, — писал Энгельс, — в своих произведениях двояко относится к немецкому обществу своего времени. То он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время путешествия по Италии; он восстает против него, как Гёц, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля. То он, напротив, сближается с ним, «приноравливается» к нему, как в большинстве своих стихотворений из цикла «Кроткие ксени» и во многих прозаических произведениях, восхваляет его, как в «Маскарадных шествиях», даже защищает его от нападающего на него исторического движения, особенно во всех произведениях, где он касается французской революции... Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка. Перед этой дилеммой — существовать в жизненной среде, которую он должен был презирать и все же быть прикованным к ней как к единственной, в которой он мог действовать, — перед этой дилеммой Гёте находился постоянно, и, чем старше он становился, тем все больше могучий поэт, *de guege lasse*¹, уступал место заурядному веймарскому министру. Мы упрекаем Гёте не за то, что он не был либерален, как это делают Бёрне и Менцель, а за то, что временами он мог быть даже филистером; мы упрекаем его и не за то, что он не был способен на энтузиазм во имя немецкой свободы, а за то, что он филистерскому страху перед всяким современным великим историческим движением приносил в жертву свое, иной раз пробывавшееся, более правильное эстетическое чутье; не за то, что он был придворным, а за то, что в то время, когда Наполеон чистил огромные авгиевы конюшни Германии, он мог с торжественной серьезностью заниматься ничтожнейшими делами и *menus plaisirs*² одного из ничтожнейших немецких крохотных дворов»³.

Характеристика Гёте, данная Энгельсом, составляет основу нашей оценки его творчества. Двойственность и противоречия, о которых говорит Энгельс, проявляются на протяжении всей

¹ Выбившись из сил; после долгого сопротивления (фр.).

² Буквально: «мелкими удовольствиями»; в переносном смысле: добавочными расходами на всякого рода прихоти (фр.).

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 4, стр. 232—234.

литературной деятельности великого писателя, и всюду, где побеждало филистерство Гёте, терпел поражение и Гёте-художник. Однако не эти поражения составляют главное в творчестве Гёте, а те его произведения, в которых он как народный писатель и гуманист-просветитель выражал наиболее передовые идеи своего времени.

Марксистско-ленинская критика решительно отвергает буржуазную легенду о Гёте-олимпийце, будто бы не интересовавшемся судьбами своего народа. На протяжении всей своей жизни Гёте находился в самом центре духовной жизни Германии и проявлял горячую заинтересованность в событиях своего времени. Правда, как отмечал Энгельс, Гёте далеко не всегда реагировал на события современной политической жизни с передовых позиций. Но даже при всех своих ошибках и отступлениях Гёте всегда глубоко волновался вопросами, имевшими значение для судьбы немецкого народа.

Интересно в этом отношении свидетельство одного современника, историка Людена о беседе с Гёте в 1813 году. Гёте сказал ему: «Может быть, вы думаете, что мне чужды великие идеи свободы, народа, отечества? Эти идеи — часть нашего существа. От них никто не может уйти».

Творчество Гёте было многообразно. Поэт, художник, музыкант, ученый, политический деятель — в каждой из этих сфер деятельности проявилось дарование Гёте. Но прежде всего и больше всего Гёте был писателем, поэтом. Его литературная деятельность также поражает своей универсальностью. Лирические стихотворения и эпические поэмы, баллады и сатиры, рассказы и романы, трагедии и комедии, фарсы и оперные либретто, работы по эстетике и критические рецензии — таков перечень жанров, охваченных Гёте на протяжении его литературной деятельности, и в каждом жанре им были созданы образцовые произведения, шедевры данной формы литературного творчества.

С первых шагов творчества и до последних дней драматическое искусство неизменно привлекало к себе Гёте. Им было создано большое количество драматических произведений различных жанров. Но наряду со значительными драматическими произведениями, вошедшими в фонд мировой драматургии, Гёте написал немало вещей, недостойных его таланта. Однако в лучших своих драмах Гёте создает конфликты, полные глубокого значения, характеры, обрисованные с большой полнотой и силой, наполняя содержание большими социально-историческими обобщениями и значительными философско-этическими идеями. Весьма важным достоинством ряда драм Гёте является их высокая поэтичность.

Иоганн-Вольфганг Гёте (1749—1832) родился во Франкфурте-на-Майне, вольном торговом городе, в семье зажиточного бюргера. Отец Гёте по положению был франкфуртским «патрицием», городским адвокатом, носившим титул «имперского советника». С материнской стороны Гёте также происходил из бюргерской среды. Мать поэта была дочерью городского старшины. Она была на двадцать один год моложе его отца.

Гёте получил прекрасное образование дома, затем в школе. В 1765 году, шестнадцати лет, он поступил в университет в Лейпциге и завершил свое университетское образование в Страсбурге в 1770 году, получив степень доктора прав. Однако он мало интересовался правом и увлекался естественными науками. Гёте очень рано начал писать. В пятнадцать лет он уже написал целый том в несколько сот страниц.

В начале своей литературной работы Гёте находился под влиянием французского классицизма. Уже в первые годы творчества Гёте привлекает драматургическая форма. К двадцати годам он написал две комедии — «Каприз влюбленного» (1768) и «Совиновники» (1769). Кроме того, сохранились небольшие отрывки задуманной им трагедии «Валтасар» и комедии «Зерцало добродетели».

Наиболее значительное из этих произведений — «Совиновники» — представляет собой бюргерскую комедию, написанную под влиянием просветительской драматургии и, в частности, Лессинга. В ней получила ясное выражение ненависть Гёте к окружавшему его мелочному филистерству. Действие комедии разыгрывается в гостинице, хозяин которой отличается крайним любопытством. Его дочь Софья замужем за Зеллером, грубым пьяницей и картежником. В гостинице останавливается прежний возлюбленный Софьи Альцест. Кульминационный пункт комедии наступает тогда, когда ночью в комнату Альцеста с разными целями один за другим приходят: Зеллер, чтобы украсть у Альцеста деньги, нужные ему для уплаты карточного долга; хозяин, чтобы прочитать письмо, полученное Альцестом; Софья — на свидание к Альцесту. Комедия заканчивается разоблачением вины каждого из персонажей и их взаимным прощением. В целом картина, нарисованная Гёте, свидетельствует о безрадостности окружавшей его мещанской среды, которой поэт тяготился. Сам Гёте, характеризуя впоследствии эту раннюю пьесу, отмечал «ее веселый шутовской характер», но, хотя она «забавляет в деталях», по его мнению, «резко выраженные противозаконные поступки оскорбляют эстетическое и моральное чувство». Ни один из персонажей не обладает высокими душевными качествами, они мелки и ничтожны, как типичные пошлые немецкие бюргеры. Внеш-

няя занимательность фабулы, построенной на смешных совпадениях и случайностях, не искупает отсутствия в пьесе сколь угодно значительной идеи.

С переездом Гёте в Страсбург, в 1770 году, начинается один из важнейших периодов его жизни. Гёте знакомится с Гердером, который вводит его в круг идей движения «бури и натиска». Под влиянием Гердера Гёте решительно порывает с классицизмом, элементы которого еще очень значительны в «Совиновниках» и некоторых других его ранних произведениях, написанных согласно правилам «трех единств». Гердер открывает перед Гёте мир народного творчества, и молодой поэт с жадностью принимает к этому роднику. В это же время Гёте знакомится с пьесами Шекспира: «Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а, одолев первую его вещь, я стоял, как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение».

Отныне творчество Гёте приобретает подлинную идейную и художественную значительность. Очень скоро Гёте выдвигается в первые ряды писателей «бури и натиска».

Наиболее значительным драматическим произведением этого периода творчества Гёте является историческая драма «Гёц фон Берлихинген» (1773). Это произведение существует в трех редакциях. Первый вариант, написанный Гёте в 1771 году, не встретил полного одобрения Гердера, с мнением которого Гёте очень считался, и молодой драматург переработал пьесу. Второй вариант, изданный в 1773 году, представляет собой законченное художественное произведение. Наконец, имеется также переработка пьесы для сцены, напечатанная впервые после смерти Гёте в 1832 году.

«Гёц фон Берлихинген» важен не только как одно из наиболее совершенных выражений мировоззрения и художественного метода молодого Гёте, но и как произведение, в котором поставлены и отражены важнейшие проблемы немецкой общественной жизни. Это первая немецкая художественная историческая драма. Аналогичные произведения предшественников Гёте, в том числе и исторические драмы Клопштока, кажутся жалкими и робкими попытками, по сравнению с поистине титаническим созданием Гёте. Этой пьесой Гёте сделал значительный шаг вперед по сравнению со всеми своими предшественниками, включая даже и Лессинга. Он вывел драму за узкие рамки семейно-бытового конфликта, перенес действие на почву общественной жизни целого народа. Перед читателем и зрителем раскрывается широкая картина национальной жизни. Показана борьба различных сословий, столкнувшихся в непримиримом конфликте. Действие происходит то во дворце крупного феода-

ла, то в замке рыцаря, в городе, деревне, трактире, на большой дороге. Церковные прелаты, дворяне, бюргеры, монахи, крестьяне — широк и необъятен диапазон грандиозной драмы Гёте, в которой перед нами встает вся Германия начала XVI века. Картина, созданная Гёте, поражает своим реализмом. Действие отличается динамичностью.

Основную линию сюжета составляет история рыцаря Готфрида (Гёца) фон Берлихингена, по прозвищу «Железная рука». (Он потерял в боях одну руку и носил кованную из железа руку.) Смелый Гёц сражается только за правду и справедливость. Узнав о каком-нибудь насилии над бедными и беззащитными, он карает их обидчиков. Враги Гёца берут его в плен и сохраняют ему жизнь при условии, что рыцарь более не покинет своего замка и не будет сражаться. Но, когда к Гёцу являются восставшие крестьяне, прося его стать во главе их, он нарушает данное слово и бросается со всем свойственным ему пылом в борьбу, зная, однако, что она заранее обречена на неудачу. Снова попав в плен, Гёц умирает, до конца оставаясь непримиримым врагом всякой несправедливости.

Параллельно этой главной линии действия развивается ряд других. Злую роль в судьбе героя играет его друг, рыцарь Франц фон Вейслинген, изменяющий дружбе к Гёцу и любящий к его сестре Марии. Он становится на сторону врагов Гёца, крупных феодалов, лагерь которых возглавляют епископ Бамбергский и Адельгейда.

Судьбы отдельных лиц, в том числе и главного героя, неразрывно связаны с напряженной борьбой, происходящей в стране. Каждый захвачен бурным ходом событий. Пламя гражданской войны носится по городам, замкам и деревням Германии.

Уже в этой ранней драме Гёте сказывается важнейшая особенность его метода в изображении прошлого, о которой говорилось выше: представители борющихся между собой лагерей более или менее ясно сознают свои цели. Крупные феодалы, мелкие рыцари, бюргеры, крестьяне — представители каждого сословия четко выражают свою позицию по отношению друг к другу.

Обращение к национальной тематике, в частности к прошлому Германии, интерес к народной жизни, образ могучего героя, изображение борьбы страстей, любовь к природе — эти и другие черты драмы вытекали непосредственно из программы движения «бури и натиска».

В «Гёце фон Берлихингене» изображены события одного из наиболее знаменательных периодов немецкой истории — периода Реформации и Великой крестьянской войны (XVI в.). Вни-

мание Гёте привлекла одна из наиболее революционных эпох в истории немецкого народа. Это было непосредственно связано с центральной проблемой той эпохи, когда жил и творил Гёте.

«Гёц фон Берлихинген» — историческая трагедия на тему о революции. С подлинно шекспировским реализмом Гёте воссоздает картину эпохи, отражая почти все ее существенные стороны. Глубоко знаменательно, что, в отличие от историков, видевших в утверждении протестантской религии основное содержание данного периода, Гёте не считает реформацию центральным событием эпохи. В «Гёце фон Берлихингене» ей уделено третьестепенное место. В центре драмы — противоречия различных сословий, классовая борьба.

Сущность трагедии — в глубоко драматическом конфликте больших социальных сил, среди которых личность Гёца оказывается лишь одной из равнодействующих в конфликте, где столкнулись противоречия всех социальных слоев. В соответствии со штюмерским идеалом сильной личности Гёте несомненно стремился к возвеличению образа главного героя драмы. Однако чутье художника-реалиста подсказало ему, что Гёц отнюдь не может один определять все действие. Как ни титаничен этот герой, и он зависит от социальной обстановки своего времени.

Несомненно, что Гёте проводил известную аналогию между XVI веком и своим временем. В автобиографии «Поэзия и правда» Гёте впоследствии писал, что, создавая драму, он хотел показать «сурового и благомыслящего человека, умевшего постоять за себя в эпоху общественной анархии». Таким героем он и изобразил Гёца, который отличается от реально существовавшего исторического Гёца фон Берлихингена. Судя по запискам самого Гёца, которые послужили материалом для Гёте, это был типичный мелкий рыцарь XVI века, своевольничавший, совершавший грабительские набеги и отнюдь не отличавшийся той нравственной возвышенностью, какой он обладает в драме Гёте.

У Гёте Гёц наделен некоторой двойственностью. Это действительно благородный человек, действующий по убеждению, а не из корысти (в отличие от исторического Гёца), он одушевлен стремлением к справедливости и мечтает о гармоническом социальном порядке. В этом смысле Гёц является носителем идеалов самого Гёте, он предстает как выразитель лучших, передовых стремлений немецких людей конца XVIII века. Для самого Гёте величие Гёца заключалось в том, что он действовал как революционер, активно вторгаясь в общественную борьбу своего времени, стремясь на деле осуществить свои

идеалы. В этом смысле Энгельс и говорит о том, что образ Гёца представлял собой «дань уважения памяти мятежника»¹.

Но это лишь одна сторона данного образа. Другая сторона раскрывается при рассмотрении фигуры Гёца в конкретных условиях социально-политической борьбы его эпохи.

Главными противостоящими друг другу социальными силами эпохи крестьянской войны и реформации были крупные феодалы и крестьянство. Таково было центральное противоречие эпохи. Гёте, реалистически отразивший основные моменты социальной истории начала XVI века, показал обе эти силы. Среда крупных феодалов представлена в пьесе Бамбергским епископом и его окружением. Вместе с тем Гёте вывел на сцену и восставших крестьян. Между этими двумя полюсами общества той эпохи колеблются представители других классовых сил, выведенные в драме. В частности, Гёте с замечательным реализмом показал слабость и трусость немецкого бюргерства; в пьесе Гёте эти черты бюргеров проявляются в той враждебной и предательской роли, которую богатые горожане играют по отношению к восставшим крестьянам.

Рыцарь Гёц — убежденный противник крупных феодалов. Гёте здесь правильно отразил одно из частных противоречий эпохи Великой крестьянской войны: оппозицию мелкого рыцарства феодальной знати. Но это не главное противоречие. Основным было противоречие между крестьянством и крупными феодалами. Мелкое рыцарство, пользуясь всеобщей анархией, надеялось отстоять свои привилегии и политическую независимость, заодно укрепив и свои экономические позиции. Отсюда активность этой социальной группы, получившая высшее выражение в восстании Франца фон Зикингена. В сущности то были героические, но бесплодные попытки гибнущего феодального сословия отстоять себя от натиска сил, грозивших смести его с исторической сцены. В этих условиях представители рыцарства отождествляли свою борьбу с борьбой за право и справедливость вообще, что придавало внешне прогрессивный облик их движению. Но ничто уже не могло спасти этот класс.

Известно высказывание Маркса о том, что «гибель прежних классов, например рыцарства, могла давать содержание для грандиозных трагических произведений искусства»². Такой трагедией является «Гёц фон Берлихинген». Гёц восстает против крупных феодалов, субъективно полагая, что борется за справедливость. Однако, как указал Маркс, объективно движение мелкого рыцарства имело другой смысл, ибо за его

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 2, стр. 562.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 270.

«лозунгами единства и свободы все еще скрывается мечта о старой империи и кулачном праве»¹. Между тем дни этого со- словия были уже сочтены историей, и борьба мелкого рыцарства могла иметь только трагический конец. Вот почему подлинный Гёц вовсе не столь величественный герой. На фоне борьбы больших социальных сил того времени исторический Гёц действительно выглядит «жалким субъектом», как назвал его Маркс. Это отнюдь не означает, что Гёте совершил ошибку, поставив образ Гёца в центре драмы. Как указывал Маркс, «Гёте был прав, избрав его героем», так как в Гёце воплощена трагическая «противоположность рыцарства с императором и князь- ями в ее адекватной форме»².

Два класса той эпохи находились в трагической ситуации. Это, во-первых, как сказано, мелкое рыцарство, которое было уже обречено историей на гибель и, несмотря на все свои героические усилия, не могло возродить своего былого могущест- ва. Второй силой эпохи Великой крестьянской войны, имевшей трагическую судьбу, была плебейско-мюнцеровская оппозиция феодализму, это наиболее демократическое движе- ние в тогдашнем обществе. Но условия для победы демократи- ческих сил тогда еще не созрели, и поэтому их героическое восстание также было обречено на трагическую гибель. Есть, однако, существенная разница между судьбой этих двух со- циальных сил и их трагедиями. Трагедия Гёца и мелкого рыцарства — это трагедия полной исторической обреченности и бесперспективности, тогда как трагедия Мюнцера была траге- дией борцов, вышедших на историческую арену задолго до того, как созрели условия для их победы. Из этих двух тра- гических конфликтов эпохи Гёте выбрал сюжетом своей драмы первый. Это определялось тем, что Гёте была нужна коллизия, в которой герой, подобно ему и его сверстникам, был во вражде с господствующим классом и вместе с тем оказывался непонятым народом. Именно так понимали свою ситуацию штурмеры XVIII века. В этом аспекте и рассматривал Гёте судьбу Гёца.

Было бы неправомерно упрекать Гёте за то, что он не избрал сюжетом трагедию Мюнцера. Уже одно то, что судьбы народа, крестьянских масс, вопрос об отношении к ним занимают столь значительное место в пьесе, являлось крупным шагом вперед в развитии драматического искусства XVIII века. Народ в драме Гёте изображен с подлинно шекспировской живостью и действительностью. Подобного реализма мы не встретим во

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 252.

² Там же, стр. 251.

всей драматургии между эпохой Шекспира и Лопе де Вега и временем, когда появилась пьеса Гёте. Во всей просветительской драматургии нет пьесы, которую можно было бы поставить рядом с трагедией Гёте по глубине реалистического изображения исторических событий и социальной борьбы. С большой силой показывал Гёте ненависть крестьян к их феодальным притеснителям. Вместе с тем драма реалистически раскрывает и слабые стороны крестьянского движения — его раздробленность, отсутствие единого руководства, ясной программы и продуманного плана действий. Наряду с трагедией Гёца в драме есть и намеки на трагическую судьбу народного крестьянского движения. Однако в центре все же остается трагедия Гёца, трагедия мелкого рыцарства.

Гёц не понимает в полной мере смысла борьбы крестьян. Он, однако, принимает их предложение стать во главе восстания, если они откажутся «от всех злодеяний» и будут «вести себя как честные люди». Как объясняет один из друзей героя Лерзе, Гёц фон Берлихинген «стал предводителем разнузданной черни, чтобы остановить ее безумие и спасти людей и достойные их». Но Гёц очень быстро убеждается в том, что ему не обуздать народную стихию, и он решает порвать с мятежниками. Таким образом, Гёц по существу оказывается в трагическом одиночестве. Он враждебен миру крупных феодалов, но не находит общего языка и с народом. В этом пункте раскрывается и сущность трагедии, которую переживали представители буржуазно-демократической мысли того времени, в том числе и Гёте. Они также видели всю несправедливость феодального строя и хотели бороться против нее, но для этого у них не было сил, им не на кого было опереться, в частности они не могли рассчитывать на поддержку народа. Вот почему ситуация героя трагедии была близка и понятна Гёте и его единомышленникам.

Есть в трагедии и другой персонаж, оказавшийся между двумя борющимися лагерями, — это друг Гёца рыцарь Франц фон Вейслинген. Различие между ними составляет существенный момент в идейном содержании драмы. Трагическое положение Гёца отнюдь не обусловлено субъективной двойственностью. Гёц — натура цельная. Но при всем этом объективное положение вещей делает его позицию двойственной и противоречивой. Его трагедия вытекает, следовательно, из объективных социальных условий. В отличие от этого Вейслинген не обладает внутренней цельностью. Нет у него и идеала, какой есть у Гёца. Вейслинген — эгоист, человек, который живет для себя; он лишен воли, целеустремленности и весь находится во власти своих страстей. Сердце и разум Вейслингена в разладе.

Он больше слушается голоса обманчивых чувств, которые тоже у него не едины. То его влечет к себе кроткая и добрая Мария, сестра Гёца, то он становится рабом жестокой и властолюбивой красавицы Адельгейды. Можно говорить о том, что в образе Вейслингена Гёте подвергает критике слабые и отрицательные стороны штюрмерской идеологии: индивидуализм и чрезмерную апологию чувств. Как бы возвращаясь к основным этическим принципам просветительства, Гёте требует от человека прежде всего духовной гармонии, целеустремленности и сильной воли. Но это не есть, с другой стороны, апология воли вообще. Кроме Гёца в пьесе есть еще один персонаж, наделенный сильной волей, это — демоническая красавица Адельгейда. Воля ей служит лишь для того, чтобы добиваться своих личных корыстных целей. Хитрая и коварная, она не останавливается ни перед чем. Она типичная представительница злого и жестокого сословия феодалов. В противоположность ей, Гёц не только человек сильной воли, но и борец за справедливость, лишенный корыстных побуждений.

В финале пьесы обессиленный, больной Гёц покидает темницу и, умирая, произносит речь, едва ли уместную в устах человека XVI века, а тем более «рыцаря с железной рукой». Предсмертный монолог Гёца полон глубокого поэтического символизма, в котором отразились философские взгляды Гёте, материалиста и пантеиста. Смерть для Гёца не вознесение на небо и не падение в ад, а растворение в природе. Превращаясь в прах, тело человека снова попадает в вечный круговорот материи. Вместе с тем в монологе Гёца выражено и трагическое сознание героя, что свободу можно обрести только в смерти. В этом утверждении явно отразилось то чувство бесперспективности, которое владело штюрмерами в условиях, когда не было предпосылок для достижения реальной свободы от феодального гнета.

И, наконец, финал пьесы связывал трагедию Гёца с современностью Гёте. «Приходит время обмана, ему дана полная свобода. Негодяи будут править с хитростью, и честный попадет в их сети». В этих словах Гёца Гёте дал оценку своему времени. И все же при всем трагизме ситуации, изображенной Гёте, при всей трагичности судьбы главного героя, это произведение нельзя назвать пессимистическим. Драма завершается боевым призывом следовать примеру Гёца и активно бороться за справедливость. «Горе веку, отвергнувшему тебя!» — говорит сестра Гёца Мария, и ей вторит жена героя: «Горе потопству, если оно тебя не оценит!»

Значительное идейное содержание было выражено Гёте в высокохудожественной форме. Каждое лицо в пьесе наделено

определенным характером. Оно типично и индивидуализировано. Этому соответствует язык действующих лиц, живой, передающий все оттенки мыслей и чувств героев.

Увлеченный вольной композицией шекспировской драмы, Гёте, однако, в какой-то степени «перешекспирил» самого Шекспира. Пьеса распадается на очень большое количество эпизодов, иногда совсем небольших. Частая перемена действия сделала затруднительной постановку на сцене варианта 1773 года. В настоящем виде пьеса представляет собой скорее драму для чтения, чем текст, пригодный к непосредственному сценическому воплощению. Поэтому уже при жизни Гёте пьеса обычно ставилась в специально созданных сценических вариантах. Необходимость переработки текста применительно к условиям сцены признавал и сам Гёте, создавший сценический вариант этой драмы.

Следующее драматическое произведение Гёте — трагедия «Клавихо» (1774) — значительно уступает по своим идейным и художественным качествам «Гёцу фон Берлихингену», хотя на первый взгляд оно как будто было ближе к современности, чем драма о XVI веке. Сюжет «Клавихо» был заимствован из «Мемуаров» Бомарше. Внимание Гёте привлек эпизод, в котором Бомарше описывает, как он поехал в Мадрид заступаться за свою сестру Марию, так как ее жених Клавихо отказался от нее.

«Мемуары» Бомарше, как известно, представляют собой один из наиболее злободневных публицистических документов предреволюционной литературы во Франции. Рассказ Бомарше об его злоключениях, описание борьбы, которую он вел против несправедливости тогдашнего социального строя и отдельных его представителей, впадали в общее русло обличительной антифеодальной литературы просветителей. Пьеса Гёте, однако, лишена той политической остроты, которая была присуща «Мемуарам» будущего автора «Женитьбы Фигаро».

«Клавихо» представляет собой возвращение к семейно-бытовой тематике и нравоучительной манере буржуазно-просветительской драмы. Сохранив общие контуры истории, рассказанной Бомарше, Гёте, однако, по-своему осмыслил сюжет. Герой пьесы Клавихо во многом напоминает Вейслингена (из «Гёца фон Берлихингена»). Он так же неустойчив в своих чувствах и привязанностях, как тот. Человек, в сущности, не плохой, он, однако, легко поддается влиянию других. От брака с Марией он отказывается из соображений карьеры. Клавихо, по-видимому, и является трагическим героем пьесы. Но в нем нет ничего подлинно трагического, ибо ему недостает характера, целеустремленности.



Гёте в возрасте 30 лет
Портрет работы Мая

Клавихо не негодяй, хотя он и бросает Марию; он просто слабый человек, не умеющий постоять за себя по-настоящему, отстоять свою личность и достоинство в неблагоприятных общественных условиях. Крайним воплощением буржуазного эгоизма является в пьесе приятель Клавихо — Карлос, развивающий философию, призванную оправдать самую низменную житейскую практику. Он утверждает: «...Незаурядные люди тем и незаурядны, что их обязанности не совпадают с обязанностями обыкновенных ничтожных людей». Подобного рода взгляды Гёте решительно осуждает, и в его критике буржуазного эгоизма заключается положительное зерно пьесы. Однако, если Гёте дал достаточно выразительную критику того, что он отвергал, то свою положительную точку зрения он выразил в форме, мельчившей его прогрессивные идеи.

Выразителем прогрессивной идеи пьесы, ее положительным героем является Бомарше. Образ Бомарше был идеализирован Гёте: французский писатель показан не таким, каким мы его знаем по его биографии. В пьесе Бомарше выступает как носитель принципов нравственности и гуманности. Однако в образе Бомарше нет той черты, которая помогла историческому Бомарше, являвшемуся отнюдь не идеальной личностью, стать фигурой действительно прогрессивного общественного значения. Живой Бомарше из каждого случая, когда он считал себя обиженным, создавал дело общественного значения, свои личные обиды он отождествлял с обидами всех, кто страдал от гнета несправедливого общественного строя. Вот почему подлинный Бомарше, при всем своем практицизме и заботах о карьере и доходе, объективно играл роль передового борца против феодализма даже и тогда, когда он боролся только за свои частные интересы. Именно этой черты недостает Бомарше в пьесе Гёте. В «Клавихо» Бомарше борется только за честь своей сестры. Он выступает как хранитель семейной добродетели, он действует лишь во имя спасения чести своей семьи. Гёте по-бюргерски измельчил тему, которая могла бы приобрести большой социальный смысл. И это впоследствии доказал сам живой Бомарше. Когда десять лет спустя после появления «Клавихо» Бомарше сумел обнародовать «Женитьбу Фигаро», то он в своей пьесе, в сущности, поставил ту же тему, тему борьбы простого человека за свое личное достоинство и за честь своей семьи. Но Бомарше сумел поднять эту тему до высот большого реализма, придав глубокий социальный смысл борьбе плебея Фигаро против аристократа Альмавивы. У Гёте же «Клавихо», в сущности, сбивается на семейно-бытовую мелодраму.

Еще меньше достоинств имеет трагедия «Стелла» (1776). Сюжет этой трагедии также подсказан реальным фактом. Толчок к созданию этого произведения Гёте получил, познакомившись с историей любви английского писателя Джонатана Свифта к двум женщинам, которых он называл поэтическими именами Стеллы и Ванессы. В пьесе Гёте представлена аналогичная ситуация: Фернандо любим двумя женщинами — Стеллой и Цецилией. Случай сводит их вместе и делает необходимым разрешение этой запутанной ситуации. Выход из положения находит Стелла, которая кончает с собой, чтобы не препятствовать счастью любимого человека с другой женщиной.

Ситуация, изображенная в этой трагедии, напоминает основной узел отношений в знаменитом романе Гёте «Страдания молодого Вертера», написанном примерно в одно время со «Стеллой». Как известно, роман произвел огромное впечатле-

ние на общество изображением трагедии молодого бюргера, не находящего ни счастья в личной жизни, ни удовлетворения на общественном поприще. В отличие от романа в «Стелле» нет и намека на социальный конфликт. Еще в большей степени, чем в «Клавихо», поле действий здесь сужено, и вся история приобретает характер некоего исключительного случая из частной жизни.

С «Вертером» «Стеллу» роднит как раз то, что и в романе было наиболее слабой чертой, — слезливая сентиментальность. В известном смысле Гёте здесь сделал шаг назад даже по сравнению с «Клавихо». В «Стелле» царит стихия чувств, не умеряемых разумом. В данном отношении это типично штюрмерское произведение, которое, в сущности, ближе к произведению Клингера, чем к «Гёцу фон Берлихингену» Гёте.

Надо отдать должное Гёте, что подобного рода настроения недолго владели им. В 1777 году Гёте написал драматическую шутку «Торжество чувствительности». Писатель здесь как бы сводил счеты с самим собой и с другими литераторами, отдавшими дань крайностям сентиментализма. Гёте осмеивает здесь аффектированную чувствительность. Герой пьесы принц Оронаро, нежный и чувствительный юноша, влюблен в Мандандану, жену короля Андроэмо. Для того чтобы всегда иметь возле себя образ любимой женщины, он заказывает себе куклу, в точности похожую на нее. В эту «тряпичную невесту» символически зашиты «Новая Элоиза», «Вертер» и некоторые другие модные в ту эпоху сентиментальные романы. Принц не расстается с куклой, слагает в ее честь стихи, и в конце концов влюбляется в нее настолько, что, когда живая Мандандана оказывается свободной и принц может на ней жениться, он предпочитает сохранить верность своей кукле. Эта пародия на сентиментализм была написана Гёте уже после того, как он отошел от движения «бури и натиска».

К первому периоду творчества Гёте относится также ряд фрагментов незавершенных пьес, интересных как показатель идейных и художественных исканий молодого писателя. В 1772 году Гёте задумал написать трагедию «Магомет», от которой сохранились лишь два отрывка. В «Поэзии и правде» Гёте раскрыл сущность замысла этого произведения. Оно должно было показать столкновение выдающейся личности с мелочностью и пошлостью окружающего общества, которое заставляя героя в конце концов отступить от своих высоких намерений.

Другой замысел, также, впрочем, оставшийся незавершенным, — это трагедия «Прометей». Сохранившиеся фрагменты характеризуются также бунтарскими штюрмерскими мотивами

и свидетельствуют о стремлении Гёте к созданию монументальных драматических произведений.

К этому же периоду относится и первое обращение Гёте к сюжету о Фаусте, работу над которым Гёте начал около 1771 года.

Для всех этих замыслов Гёте характерно то, что они имеют в своей основе образ героя-борца, ставящего перед собой большие общественные задачи. Служение человечеству, борьба за высокие идеалы истины и справедливости составляют пафос произведений молодого Гёте, бросающего вызов миру зла и насилия.

Вместе с тем в его раннем драматическом творчестве очень значительны трагические мотивы, социальный смысл которых был объяснен выше.

Бесперспективность борьбы заставила Гёте серьезно задуматься над путями своей дальнейшей жизни и творчества. По временам он приходил в отчаяние от невозможности осуществить свои идеалы в условиях убогой немецкой действительности. Один за другим писатели «бури и натиска» отходили от борьбы, отказывались от творчества. Некоторые из них, как Клинггер и Ленц, покинули родину. И Гёте тоже отказался от бунта; он протянул руку примирения тому самому обществу, с которым столь смело враждовал. Гёте сблизился с властителем одного из многочисленных маленьких немецких государств герцогом Карлом-Августом Саксен-Веймарским, стал его другом, придворным и министром. Это было огромной уступкой писателя убожеству немецкой действительности. Однако Гёте не отказался от своих идеалов, он стал искать новых путей для их осуществления. Но, прежде чем он их нашел, прошло много времени.

ДРАМАТУРГИЯ ГЁТЕ В ВЕЙМАРСКИЙ ПЕРИОД

В 1775 году, с переездом Гёте в Веймар, начинается новая полоса его жизни. В первое десятилетие веймарского периода Гёте почти полностью прекращает литературную деятельность. От искусства Гёте обращается к реальной жизненной практике. В особенности его привлекают две сферы деятельности. Гёте очень много занимается делами маленького Веймарского герцогства, сначала в качестве одного из чиновников правительства, а затем как министр. Его интересовали и организация военного дела, и финансы, и народное хозяйство, и просвещение. Гёте стремится, насколько возможно, улучшить работу государственного аппарата герцогства, в особенности заботясь о том, чтобы он служил нуждам народа. Однако все его по-

пытки в этом направлении в конце концов были обречены, ибо сама природа феодального государства была настолько антинародна, что никакие частные реформы не могли улучшить положение населения. Убедившись в бесплодности своих попыток изменить дело к лучшему, Гёте погружается в научные занятия. Он создает у себя в доме маленькую лабораторию, собирает естественно-научные коллекции, работает над изучением различных вопросов естествознания.

Научная деятельность Гёте отнюдь не была дилетантской. Выдающийся русский ученый К. А. Тимирязев писал о Гёте: «Он представляет, быть может, единственный в истории человеческой мысли пример сочетания в одном человеке великого поэта, глубокого мыслителя и выдающегося художника». Гёте сыграл значительную роль в развитии научного естествознания. Отказавшись от метафизичности, господствовавшей в тогдашней немецкой науке, Гёте обратился к непосредственному изучению явлений природы. Им был сделан вывод о том, что череп является дальнейшим развитием позвоночника, он открыл межчелюстную кость у человека, им была написана работа «Метаморфоза растений» и создано учение о цвете. Все эти работы явились вкладом в развитие научного познания природы, и, хотя с тех пор наука далеко ушла вперед, Гёте был одним из тех ее деятелей, которые готовили почву для прогресса.

Однако ни государственная, ни научная деятельность не могла скрасить для Гёте пошлости и мелочности той жизни, которая его окружала в веймарском захолустье. Он начинает мечтать о том, чтобы вырваться оттуда и посмотреть другие страны. Особенно влекла его к себе Италия. В 1786 году Гёте удалось уехать в Италию, где он пробыл до середины 1788 года.

Пребывание в Италии явилось новым переломным моментом в жизни Гёте. Южная природа, жизнерадостный народ, прекрасные памятники искусства античности и Возрождения в сочетании со свободой от повседневной мелочной опеки герцога и его двора произвели исключительно благотворное влияние на Гёте. Он как бы возрождается в духовном отношении; свидетельством этого является гениальный цикл «Римских элегий», открывающийся стихами:

Радостно чувствую: я вдохновлен классической почвой,
Прежний и нынешний мир громче со мной говорит.

Сам Гёте говорил: «С того дня, как я вступил в Рим, для меня началась новая жизнь, истинное возрождение!»

Во время пребывания в Италии Гёте возвращается к сво-



Гёте в римской Кампании
Портрет работы Тишбейна

ему поэтическому призванию. Вернувшись в Веймар, Гёте выговаривает себе у герцога более подходящие для себя условия: сохраняя звание и оклад первого министра, он теперь ограничивает свою государственную деятельность руководством просветительными учреждениями — университетом в Иене, библиотекой, музеями и театром. Это открывало Гёте больше возможностей для продолжения литературной работы. Вскоре происходит встреча и сближение Гёте с Шиллером. Шиллер к этому времени уже пережил свой штюрмерский период и, подобно Гёте, искал новых путей литературной деятельности. Несмотря на различие темпераментов, взглядов, художественных склонностей, оба писателя нашли почву для сближения. Этой почвой были вопросы о судьбах дальнейшего развития общества и о той роли, которую искусство призвано сыграть в пробуждении национального самосознания немецкого народа.

В годы их близости они много работали совместно над вопросами поэтики в плане тех идейных задач, которые они ставили перед художественным творчеством. Как и Шиллер, Гёте искал таких художественных форм, которые, будучи идеально прекрасными, содействовали бы воспитанию в людях

высоких нравственных и гражданских идеалов. Для Гёте, в частности, характерно было стремление к гармонии. Если в период «бури и натиска» Гёте в особенности любил титанических героев, смело восстающих против общественных несправедливостей, то в этот период Гёте прежде всего интересуется личностью гармонической, живущая в ладу с людьми, со всей окружающей средой.

Смысл этих исканий был противоречив. Абстрактно-теоретически гётевский идеал гармонии являлся развитием передовых просветительских стремлений к созданию полноценной человеческой личности. Это была мечта о человеке всесторонне развитом, гуманном, просвещенном, обладающем всеми гражданскими добродетелями.

Но это была утопия, неосуществимая в то время и не удавшаяся даже самому Гёте, который пытался в собственной жизни воплотить этот идеал. Гармония эта наталкивалась на многие препятствия, и ее нереальность проявлялась не только в том, что духовное и культурное развитие оставалось совершенно недостижимым для масс народа, составляя реальность только для таких выдающихся личностей, как сам Гёте и его друг Шиллер. Но, как сказано, даже им удавалось решить только культурные проблемы. Общественную жизнь человека они не могли подчинить своим идеалам, ибо гражданские добродетели требуют прежде всего соответствующей социально-политической обстановки. А обстановка тогдашней Германии была, как мы знаем, столь тяжелой, что даже такие передовые люди, как Гёте и Шиллер, оказывались вынужденными идти на компромисс и примирение с феодально-дворянским обществом.

Оборотная сторона гётевского идеала гармонии объективно была отражением компромисса поэта с немецкой действительностью и представляла собой шаг назад по сравнению с бунтарски-революционными настроениями Гёте в период «бури и натиска». Не случайно поэтому идеологи реакционной либеральной буржуазии впоследствии так же поднимали эту слабую сторону гётевского идеала, как они восхваляли соответствующие компромиссы и отступления Шиллера; но буржуазная критика в данном случае, как и в других, неправомерно превозносила филистерские черты великих писателей за счет того, что составляло их подлинное величие.

Новое направление Гёте сказалось в его драматургии. Если не считать мелких произведений, написанных Гёте для придворных спектаклей и не имевших ни идейной, ни художественной ценности, первым значительным драматическим произведением, опубликованным Гёте после периода «бури и натиска», была его «Ифигения» (1786). Как указывал Энгельс, это про-

изведение было выражением стремления Гёте бежать от ненавистного ему немецкого общества того времени. В древнем мифе Гёте нашел сюжет для того, чтобы облечь в художественную форму свои идеалы. Заимствовав основные драматические положения из трагедии Эврипида «Ифигения в Тавриде», Гёте, однако, существенно изменил характеры и мотивы поведения персонажей, подчинив все элементы композиции идее гармонического решения жизненных противоречий.

История жрицы Ифигении, спасающей своего брата Ореста от гнева царя Тавриды Фоанта, связанная в греческом мифе с античными понятиями о родовой мести и роковом проклятии, тяготеющем над родом Тантала, была переработана Гёте в соответствии с его гуманистическими, просветительскими взглядами. Сурового и жестокого царя Фоанта Гёте превратил в мудрого и гуманного правителя, в человека большой внутренней цельности и нравственной гармонии, но в особенности он придал эти черты Ифигении, которая и выступает как главная носительница гётевского идеала человечности. Она спасает своего брата не только от казни. Ореста терзают душевные муки, он жаждет смерти, чтобы избежать преследования мстительных фурий. Ифигения пробуждает в нем любовь к жизни. Здесь Гёте решительно отвергает тот путь к свободе через смерть, который виделся и могучему рыцарю Гёцу фон Берлихингену, и титану Прометею, и сентиментальному бюргеру Вертеру.

Но делая шаг вперед в одном отношении, Гёте тут же идет на очередной компромисс. У Эврипида Ифигения спасала Ореста и его друга Пилада от казни, помогая им бежать. От этого мотива Гёте отказывается, ибо он видит здесь проявление своеволия и нарушение законов. Ифигения у Гёте предает себя и Ореста вместе с Пиладом суду царя Фоанта, надеясь на его справедливость и гуманность, и Фоант действительно предоставляет всем им свободу. Решение драматического конфликта совершается не посредством борьбы, в которой побеждает одна из сторон, а через духовное очищение персонажей, каждый из которых проявляет добрую волю и стремление к благу.

Закон Тавриды был дик и жесток: чужестранцы подлежали казни. Ни Ифигения, ни Орест не сопротивляются закону, не протестуют. Все свои надежды они возлагают на разум и гуманность властителя.

Античный миф и, казалось бы, далекий от современной жизни сюжет приобрели под пером Гёте новый смысл. «Ифигения» является призывом к гуманности. Гёте в равной мере отвергает насилие и как средство утверждения закона, и как средство борьбы против него. Гуманист, просветитель, жизне-

любец Гёте ищет путей социальной гармонии через внутреннее усовершенствование человечества.

Идеализация, пронизывающая содержание трагедии, обусловила утверждение идеального метода в ее художественном решении. «Ифигения» — одно из наиболее ярких проявлений классицизма Гёте. В гармонически уравновешенной форме античной трагедии он находит наиболее подходящие для него средства выразить свой идеал. Благородная простота и спокойная величавость образов трагедии, поэтическая речь, полная глубокой внутренней гармонии, производят эстетическое воздействие, совершенно противоположное тому, какое оставляют штюрмерские драмы, весь эмоциональный строй которых характеризуется крайним возбуждением, порывистостью и беспокойством.

Новые идейные и эстетические принципы Гёте получили отражение и во внешних композиционных приемах, в прямом использовании форм классической античной трагедии. В «Ифигении» соблюдены единства действия, места и времени. Количество действующих лиц ограничено пятью персонажами. Трагедия написана пятистопным ямбом, в отличие от ранних драматических произведений, создававшихся Гёте в прозе. Однако Гёте не пошел так далеко, как Шиллер, который в «Мессинской невесте» ввел хор.

Во время пребывания в Италии Гёте завершил также работу над пьесой «Эгмонт», начатую еще в 1775 году. Первое издание «Эгмонта» вышло в 1788 году.

Трагедия «Эгмонт» является как бы последним отголоском штюрмерских настроений Гёте. Подобно «Гёце фон Берлихингену», — это историческая драма, посвященная теме революции. В основу сюжета Гёте положил события периода борьбы Нидерландов за свою независимость от Испании (вторая половина XVI в.). Хотя герой трагедии лицо историческое, Гёте существенно изменил его облик. Исторический Эгмонт был ко времени изображаемых событий старым человеком, главой многодетной семьи. У Гёте он молод и не женат. Не только эти внешние обстоятельства, но и характер Эгмонта в трагедии иной, чем в действительности. Подлинный Эгмонт играл весьма двусмысленную роль во время борьбы Нидерландов за свою независимость. Он заигрывал с народом и одновременно старался выслужиться перед испанскими угнетателями его родины.

В «Эгмонте» сюжет обладает почти такой же исторической широтой и масштабностью, как в «Гёце фон Берлихингене». С реалистическим мастерством, напоминающим метод Гёте в его первой исторической драме, поэт воссоздает картину боль-

ших событий, затрагивающих судьбы целого народа. В действии участвуют и значительные политические деятели, и представители разных общественных слоев. Герой оказывается в круговороте напряженной борьбы.

Как и в «Гёте фон Берлихингене», конфликт, связанный с отдаленным историческим прошлым, интересует Гёте не только сам по себе, но и в плане актуальных вопросов современности. Гёте возвращается к проблеме революции и ищет ее решения. Напомним, что произведение было закончено им за год до начала первой буржуазной революции во Франции. И если, как мы увидим, Гёте и не дал в своей драме последовательного революционного решения социально-политических вопросов, то все же глубоко показательно, что великий поэт остро ощущал, насколько назрела идея революции в современной ему Европе. Гёте стремится решить для себя и своих современников проблему отношения к революции. Эгмонт проходит в драме Гёте определенный путь развития, который мы сейчас проследим.

В какой-то мере политические взгляды Эгмонта выражают точку зрения самого Гёте. Мы слышим голос прежнего штюрмера, ныне примирившегося с существующим порядком вещей, когда Эгмонт говорит, обращаясь к бунтующему народу: «Что до вас, граждане, то сохраняйте спокойствие, сдерживайте себя и других — вы и так на худом счету. Не раздражайте короля еще больше, ведь сила на его стороне. Каждый порядочный нидерландец, если он честно и усердно трудится, пользуется той мерой свободы, которая ему нужна».

Эгмонт занимает двойственную позицию. Он хочет мира, покоя, порядка, чтобы иметь возможность наслаждаться благами жизни. Но он отнюдь не закрывает глаза на тяжелое положение народа. Сочувствуя ему, он тем не менее хотел бы избежать войны и кровопролития. Жизнелюбивый и гуманный человек, он искренне хотел бы сделать что-нибудь для облегчения положения народа, но только не посредством насилия, которое претит ему.

Эгмонт — человек открытой и прямой природы, он не политик и не хочет быть им. Белинский имел основания для критики героя, когда писал: «Вникните в характер Эгмонта, и вы увидите, что это лицо играет святыми чувствами, как предметом возвышенного духовного наслаждения, они, эти святыя чувства, вне его и не присущи его натуре». Под «святыми чувствами» Белинский подразумевает стремление к политической и социальной свободе. И действительно, эти стремления не получили в душе Эгмонта развития. Он хочет и может наслаждаться жизнью даже тогда, когда весь народ стонет под игом гнета. Потребность в счастье, в радости, в наслаждениях столь вели-

ка в нем, что он не желает ждать того времени, когда блага жизни будут доступны всем. Несчастья народа наводят лишь легкую тень на его эпикурейскую жизнь. Эгмонт, несомненно, индивидуалист, более того, он эгоист.

Чем же можно тогда объяснить любовь народа к Эгмунту? Тем, что Эгмонт являет собою известного рода социальный парадокс. В условиях, когда все люди придавлены к земле, не смеют распрямить спины, сказать прямо, что они думают, Эгмонт живет свободно, действует согласно своим желаниям, не считает нужным склонять свою гордую голову, открыто выражает свои мысли и чувства. Он человек, купивший эту внутреннюю свободу ценой отказа от дум и забот о благосостоянии всего общества и народа. И поэтому, хотя он не печется о народном благе, народ видит в нем символ того, какими должны быть все люди, когда свобода будет доступна для всех.

Нетрудно увидеть, насколько автобиографичны были эти мотивы для Гёте в веймарский период. Гёте сам в какой-то степени был таким свободным Эгмонтом, получившим возможность всесторонне развивать богатые задатки своей природы, когда он отказался от прямой борьбы против поработителей народа. Но быть таким, по мнению Гёте, вовсе не значит стать чуждым народу, как он это показывает на примере Эгмонта. Показать людям идеал свободного человека уже означает сделать что-то для народа, пробудить в нем стремление, чтобы все стали такими. В этом Гёте видел оправдание той позиции, которую он занял после отказа от штюрмерского бунта.

Логика событий приводит к тому, что для Эгмонта оказывается невозможным остаться в стороне от борьбы. Испанские угнетатели Нидерландов видят для себя опасность в самом существовании такого человека, как Эгмонт, который презирает их и всем своим поведением подает пример неповиновения властям. Эгмонта заключают в тюрьму. И тут народ не забывает о нем. Арестованный Эгмонт становится как бы знаменем для борющегося за свое освобождение народа. И сам Эгмонт переживает внутренний перелом. Он перерастает свой индивидуализм и приходит к пониманию того, что его судьба как человека оказывается неразрывно связанной с судьбой народа. Трагический конец Эгмонта показывает, что даже для отдельного индивида, поставленного в самые благоприятные условия, невозможна реальная свобода тогда, когда в обществе царят тирания и гнет. В свой предсмертный час Эгмонт осознал это, и если он уже не может бороться за свободу народа, то должен хотя бы умереть как борец.

Объективный смысл трагедии состоит в том, что освобождение личности неразрывно связано с освобождением всего об-

щества, и трагедия «Эгмонт», по существу, оказывается одним из наиболее передовых произведений Гёте, имеющим революционное значение.

В пьесе ясно звучит мысль о том, что стремление народа к свободе нельзя ни остановить, ни задуть. Предсмертная речь Эгмонта: «Радостно отдайте свою жизнь за то, что вам всего дороже, — за волю, за свободу! В чем вам пример сегодня подаю!» совсем не похожа на последние слова Гёда фон Берлихингена. Рыцарь с железной рукой умирал с горьким чувством, что свобода возможна только в смерти. Гётевский граф Эгмонт умирает с сознанием того, что на его место встанут другие борцы, которые будут сражаться за свободу народа.

Рядом с Эгмонтом в трагедии стоит замечательный образ девушки из народа Клерхен; в ней как бы воплощена душа народа. Любовь Клерхен к Эгмонту несет на себе печать народной любви к герою. Клерхен самоотверженно решает разделить судьбу своего любимого и умереть вместе с ним. Образ героини дышит эпическим величием и трагической возвышенностью.

Эпикурейцу и жизнелюбу Эгмонту в трагедии противопоставлен образ трезвого и по-пуритански аскетичного политика — принца Вильгельма Оранского. Вильгельм Оранский — государственный деятель, все интересы которого сосредоточены в стремлении добиться независимости страны. Как политик, он привык считаться с обстоятельствами и принаравливаться к ним. Стремясь к освобождению своего народа, принц Оранский считает опасным в данных условиях действовать открыто и прямо. Он предпочитает окольные пути, дипломатию, политическую хитрость, имеющую целью запутать противника; хотя цель, которую он себе ставит, в конечном счете благородна, однако он идет к ней окольными путями. В какой-то мере он унижает и подавляет в себе всё человеческое, отказываясь от всего личного во имя государственных задач.

Аскетическое самоотречение — даже во имя великого общенародного дела — представляется Гёте противоречием по отношению к самому принципу революции, которая совершается именно ради всестороннего освобождения человека. Но это не означает, что Гёте осуждает Вильгельма Оранского. Хотя ему близок и дорог жизнелюбивый Эгмонт со всем его отсутствием политического такта, он понимает, что у Вильгельма Оранского есть своя правда. Если он и не герой, то зато — практик, умело добивающийся своей цели. Народу нужны и герои типа Эгмонта, и политики типа Вильгельма Оранского. Во всяком случае, каждый из них по-своему служит прогрессу.

Враждебный лагерь представлен несколькими четко очерченными фигурами, среди которых выделяются «железный герцог» Альба и Маргарита Пармская. В этих образах воплощена вся жестокая непреклонность угнетателей народа, глухих к доводам разума и требованиям справедливости.

В формальном отношении пьеса ближе к произведениям периода «бури и натиска», чем к другим драмам веймарского периода. Как и «Гёц фон Берлихинген», трагедия написана в прозе, живым и красочным разговорным языком. Действие происходит то на улице, то во дворце, то в домах горожан; в нем участвуют люди различных сословий: испанская и нидерландская знать, бюргеры, простой народ. Особенно ярки народные сцены пьесы.

Жизнерадостность, вера в народ, любовь к свободе и оптимистическая вера в возможность ее торжества, в то, что борьба не бесплодна, — эти стороны идейного содержания трагедии привлекли внимание великого композитора-революционера Бетховена, который написал вдохновенную музыку к гётевской трагедии.

«Эгмонт» свидетельствует о том, что ни о каком действительном примирении Гёте с феодальным обществом говорить не приходится. Подспудно в душе поэта жила мечта о свободе, и он осознал трагизм своего положения. В Германии конца XVIII века передовые люди, подобные Гёте, сталкивались в одиночку с враждебной им средой господствующего класса. Они не чувствовали за собой непосредственной поддержки масс, подобно той, какую народ оказывал Эгмонту.

Трагедия выдающейся личности, одиноко противостоящей правящим силам реакционного общества, составила содержание пьесы «Торквато Тассо» (1790). В беседе с Эккерманом Гёте указал на автобиографичность этого произведения: «Я знал жизнь Тассо и знал самого себя; когда я стал сопоставлять со всеми их особенностями эти странные фигуры, у меня возник образ Тассо, которому как прозаический контраст я противопоставил Антонио, — в моделях для него не было недостатка. Двор, жизненное положение, любовные отношения были в Веймаре такие же, как в Ферраре».

История итальянского поэта Торквато Тассо была поистине трагической. Автор «Освобожденного Иерусалима» был заключен герцогом Феррарским в сумасшедший дом за то, что позволил себе резкие выпады против своего властителя. Приносившая реальные исторические факты к своему замыслу, Гёте изменил в своей драме некоторые стороны подлинной истории поэта. Изменения шли главным образом по линии смягчения красок и даже некоторой идеализации в изображении

герцогского двора. Герцог представлен у Гёте не деспотом-самодуром, а мудрым властителем. В трагедии Гёте Тассо не попадает в сумасшедший дом. Но, хотя Гёте не дал в этой пьесе прямой критики феодального деспотизма, судьба Тассо представлена как следствие определенных общественных отношений. У Гёте в основе конфликта между Тассо и двором лежит социальное неравенство. В глазах даже таких культурных и образованных людей, как герцог и его сестра Элеонора, Тассо неровня. Несмотря на всю гениальность Тассо, для герцога он, в конце концов, всего лишь человек, могущий доставить удовольствие своими стихами. Несправедливое унижение гениального поэта проявляется в том, что, хотя он взаимно любим сестрой герцога, неравенство их положений не допускает брака между ними. Если принцесса спокойно подчиняется этому как неизбежности, то Тассо мучительно переживает невозможность для него счастья в любви. Подобно Вертеру, он наряду с этим болезненно ощущает и скованность, приниженность своего общественного положения. Он делает из этого печальный вывод: «Не для свободы люди рождены».

Тассо не борец, он не восстает против существующего порядка вещей, но и примириться с ним он не может. Все в нем протестует против несправедливости, которая его, гениального человека, стоящего по своим духовным качествам выше других людей, делает зависимым от милости тех, кто уступает ему в чисто человеческих достоинствах.

Антиподом Тассо является придворный Антонио. Существующий порядок вещей кажется ему естественным, и он не понимает стремлений Тассо к свободе. Черствый, изворотливый царедворец, Антонио стремится убедить Тассо не только в бесплодности, но и в неразумности его поведения, и в конце концов Тассо видит себя вынужденным сдаться. Он принимает дружбу Антонио и примиряется со своим положением, но сознает, что для него это катастрофа:

Разломан руль, и мой корабль трещит
Со всех сторон. Рассевшееся дно
Уходит из-под ног моих! Тебя
Обеими руками обнимаю!
Так корабельщик крепко за утес
Цепляется, где должен был разбиться¹.

Утес, за который цепляется Тассо, — это Антонио и весь герцогский двор. И, хотя Тассо уже не может бороться за свою свободу, за права своей личности, у него остается его чудесный дар, дар поэзии. Тассо глубоко страдает, но, в отличие от

¹ Перевод С. Соловьева.

других людей, которые могут выразить свою боль лишь криком, природа наделила его великим даром:

мне в придачу
Она дала мелодиями песен
Оплакивать всю горя глубину.
И если человек в страданных нем,
Мне бог дает поведать, как я стражду¹.

Такой поэмой страдания и была трагедия «Торквато Тассо». Хотя герой не умирает, но Гёте имел основание назвать свое произведение трагедией. Это бескровная трагедия. Тассо не погибает физически, но он лишается самого дорогого, что есть у человека после жизни, — свободы.

Несмотря на то, что всем ходом пьесы, речами и доводами действующих лиц, да и самим Тассо оправдывается его примирение с существующим порядком вещей, весь пафос пьесы все же заключается именно в порывах Тассо к свободе, в стихийном протесте против гнета, с которым его вынуждают свыкнуться и примириться.

В сущности, «Торквато Тассо» такое же двойственное произведение, как и всё у Гёте. Борьба гения с убожеством окружающей его среды получила здесь непосредственное изображение, хотя эта среда и была Гёте идеализирована из опасений вызвать неудовольствие веймарского герцога и его окружения. Поэзия оставалась единственным прибежищем как Тассо, так и самого Гёте, и есть нечто глубоко знаменательное в том, что даже в сфере творчества поэт не мог быть вполне свободным.

По стилю «Торквато Тассо» является продолжением той линии, которая была начата «Ифигенией». Хотя это не произведение на античный сюжет, но тем не менее композиционно «Торквато Тассо» построен по всем правилам классицизма, как его понимал в этот период Гёте. Четкое пятиактное построение, соблюдение единств, пять действующих лиц, пятистопный белый стих — таковы формальные черты этой трагедии. Но не эти внешние признаки классицизма определяют художественные качества «Торквато Тассо». Мысль и поэтическая красота идут рука об руку в этом произведении, в котором конфликт личности и общества поднят на высоту величественной трагедии, приближающейся к могучим созданиям эллинского гения. Но здесь уже не стилизация под античность, как это имело место в «Ифигении», а опыт создания трагедии нового времени. Гёте хотел сохранить величавость античной трагедии, ее высокую поэтическую одухотворенность, сочетая это с современным содержанием. Гёте стремился преодолеть прозаический

¹ Перевод С. Соловьева.

характер современного жизненного материала, спасти поэзию от бытовой тривиальности и пошлой мелочности обыденщины. Ему это удалось в «Торквато Тассо», одной из наиболее поэтических трагедий в искусстве нового времени.

Мы видим, таким образом, что период, непосредственно следовавший за путешествием в Италию, ознаменовался подъемом драматургического творчества Гёте. «Ифигения», «Эгмонт» и «Тассо» принадлежат к числу лучших драматических произведений Гёте, уступая только «Гёцу фон Берлихингену».

В ближайшие за этими годы драматургическое творчество Гёте приобретает черты большей злободневности, но вместе с тем обнаруживает ограниченность позиций великого поэта.

Началась первая буржуазная революция во Франции. Гёте внимательно следил за ее развитием, надеясь на мирный переворот. Но развернувшаяся ожесточенная классовая борьба, гражданская война и революционный террор напугали его. Отношение великого поэта к революции было двойственным. Он понимал значение происходивших событий, но относился отрицательно к плебейским методам борьбы против феодализма.

Гёте сопровождал своего герцога, который примкнул к коалиции интервентов, боровшихся против молодой французской республики. Он был свидетелем первой значительной победы революционных французских войск над коалицией реакционных государств при Вальми (1792). По окончании сражения Гёте сказал немецким офицерам: «Господа, мы присутствуем при рождении новой эры, и вы вправе утверждать, что видели собственными глазами ее начало». И все же, даже поняв в значительной степени смысл происходивших событий, Гёте не заявил о своей поддержке революции; наоборот, он, как указывал Энгельс, пытался защитить немецкое общество от «напиравшего на него исторического движения».

Свое отношение к революции Гёте выразил в ряде драматических произведений. Из них «Гражданин-генерал» (1793) — фарс, осмеивающий немцев, которые вздумали подражать французским якобинцам. Гёте написал также четыре акта из задуманной им политической драмы «Мятежные», оставшейся, однако, незавершенной (от пятого акта сохранился лишь набросок). Он задумал также драматическую трилогию о революции, из которой написал лишь первую часть — трагедию в стихах «Побочная дочь». Во всех этих произведениях Гёте настойчиво проводит критику революционных действий народных масс, утверждая идею примирения враждующих сторон.

Впоследствии, характеризуя свое отношение к буржуазной революции во Франции, Гёте в 1824 году в беседе с Эккерманом сказал: «Я написал пьесу «Мятежные» в эпоху первой революции;

ее, в известной степени, можно рассматривать как тогдашнее мое политическое кредо... Правда, я не мог быть другом французской революции, так как ее ужасы, слишком близкие ко мне, возмущали меня ежедневно и ежечасно, тогда как ее благодетельных последствий тогда невозможно еще было предвидеть. Не мог я быть равнодушен и к тому, что в Германии старались искусственно воспроизвести такие сцены, которые во Франции были следствием великой необходимости. Но столь же мало был я и другом своеволия властителей. Я всегда был глубоко убежден в том, что во всякой революции повинен не народ, а правительство. Революции станут совершенно невозможными с того момента, как правительства сделаются неизменно справедливыми и неизменно бдительными и сумеют своевременными улучшениями пойти навстречу народу, а не будут упорствовать до тех пор, пока необходимые реформы не будут у них вырваны снизу».

Минуя другие мало значительные драматические произведения, написанные в дальнейшем Гёте, мы переходим теперь к тому произведению писателя, которое явилось итогом и вершиной всего его творчества.

Как было указано выше, еще в период «бури и натиска» у Гёте возник замысел создания драмы о Фаусте. В 1790 году Гёте опубликовал набросок, озаглавленный «Фауст. Фрагмент». Уже этот фрагмент привлек к себе внимание и вызвал высокую оценку лучших литературных судей Германии. Однако Гёте забросил работу над произведением. Когда он сблизился с Шиллером, последний стал настойчиво добиваться того, чтобы Гёте взялся за завершение «Фауста». Гёте внял советам своего друга, который, однако, не дождался появления первой части «Фауста», опубликованной в 1808 году. Продолжая работу над этим сюжетом, Гёте затем опубликовал отрывок «Елена», составляющий ныне второй акт второй части «Фауста»; в полном виде вторая часть была опубликована уже после смерти Гёте в 1832 году.

Образ Фауста, как известно, имеет фольклорное происхождение. М. Горький писал: «Основой всех книг о Фаусте служит средневековое народное сказание о человеке, который в жажде личного счастья и власти над тайными силами природы, над людьми, продал душу свою черту. Сказание это выросло из наблюдений над жизнью и работой средневековых ученых «алхимиков», которые стремились делать золото, выработать эликсир бессмертия. Среди этих людей были честные мечтатели, «фанатики идеи», но были и шарлатаны, обманщики»¹.

Еще в детстве Гёте видел кукольное представление истории о Фаусте. В молодости он познакомился с народной книгой об

¹ М. Горький, О литературе, изд. 3, М., 1937, стр. 222

этой легендарной личности. Гёте был также знаком и с трагедией Марло «Трагическая история доктора Фауста». Известно, что сюжет о Фаусте привлек и Лессинга; сохранились отрывки его драмы. Тема Фауста увлекала также писателей «бури и натиска». Но ни одна из ранних литературных обработок сюжета о Фаусте не может идти в сравнение с великим созданием Гёте.

Пушкин считал, что «Фауст» Гёте — «величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности»¹. По мнению Белинского, «Фауст» есть полное отражение всей жизни современного ему немецкого общества. В нем выразилось все философское движение Германии в конце прошлого и начале настоящего столетия»².

Гёте работал над «Фаустом» на протяжении почти всей своей творческой деятельности — около шестидесяти лет. Он вложил в него итоги всех своих наблюдений над жизнью и стремился к тому, чтобы сделать это произведение синтезом всех своих идейных и художественных исканий.

Хотя «Фауст» написан в драматической форме, однако он не уместается в рамки обычного театрального представления. Даже каждая его часть порознь превосходит размеры, обычные для театрального спектакля. Несмотря на это, «Фауст» имеет довольно значительную сценическую историю. На протяжении XIX века и в XX веке «Фауст» неоднократно шел на сцене. Во время двухсотлетней годовщины со дня рождения Гёте в Германской Демократической Республике была осуществлена постановка обеих частей «Фауста».

Как и многие другие произведения Гёте, «Фауст» автобиографичен. В судьбе героя, в его исканиях, ошибках и итогах, к которым он пришел, получили художественное отражение различные стороны развития самого Гёте.

В «Фаусте» получила отражение общественная и духовная жизнь немецкого народа в эпоху Гёте.

Хотя в «Фаусте» нет непосредственного отклика на Французскую революцию, произведение Гёте может быть понято только в связи с этой революцией. «Фауст» явился величайшим художественным выражением переломной эпохи в истории европейского общества, и поскольку Гёте ставит в своем произведении вопросы, которые так или иначе были связаны с проблемами, вызванными к жизни именно этой революционной эпохой, то его произведение не могло не отразить тот круг идей, который возник в эпоху буржуазного переворота.

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., М.—Л., 1949, т. VII, стр. 52.

² В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 3, М., 1948, стр. 797.

В «Фаусте» в образной поэтической форме Гёте выразил всю свою философию жизни. Фауст не просто отдельная личность, а герой, который символически воплощает в себе все человечество. Отдельные моменты его судьбы следует рассматривать как отражение существовавших сторон человеческой жизни.

Фауст сначала бросает гордый вызов космическим силам, вызывая духа земли и намереваясь померяться с ним. Но он падает в обморок от зрелища этой необъятности, и тогда в нем рождается ощущение того, как мал и ничтожен человек. Титанический порыв Фауста разбивается о реальность, и у него возникает сознание ограниченности человеческих сил и возможностей. Эта мысль угнетает Фауста, но в финале трагедии он приходит к выводу, что для человека «и этот мир не мал». На маленькой планете, вращающейся в грандиозных пространствах мироздания, достаточно простора, чтобы человек мог развернуться и проявить свою энергию.

Вопрос о смысле и цели человеческой жизни составляет центральную тему всего произведения.

Отец Фауста был врачом, он привил ему любовь к науке и воспитал в нем стремление служить людям. Но врачевание отца Фауста было бессильно бороться против болезней, поражавших людей. Во время одной эпидемии, когда юный Фауст увидел, что наука его отца не способна остановить смерть, он обратился с горячей мольбой к небесам. Но помощь не пришла и оттуда. Тогда Фауст раз и навсегда решил, что бесполезно обращаться за помощью к богу. Разочаровавшись в религии, Фауст обратился к науке, надеясь при ее посредстве найти ответы на волновавшие его вопросы бытия.

Фауст становится ученым. Долгие годы проводит он в своем кабинете, много читает, размышляет и сопоставляет, стремясь на основе прочитанного найти решение всех еще не решенных вопросов жизни. Но и это не принесло Фаусту того, что он искал. Он разочаровывается и в науке. Это, однако, не означает отрицания научного познания вообще. Наука, которая не удовлетворяет Фауста, была умозрительной, метафизической. Это было книжное знание, оторванное от жизни, не способное решить ни одной из тех многочисленных практических задач, которые стояли перед людьми в реальной действительности.

Эту предысторию Фауста мы узнаем по ходу действия. С героем мы встречаемся уже тогда, когда он проделал большой жизненный путь и пришел к горестному выводу о бесплодности своих исканий. Отчаяние Фауста столь велико, что он хочет покончить жизнь самоубийством. Но в этот момент до него доносится из храма религиозное песнопение молящихся — и кубок с ядом выпадает из рук Фауста.

Не напоминание о боге и сознание греховности самоубийства заставляет Фауста отказаться от намерения покончить с собой, как утверждает буржуазная критика. В религиозном песнопении Фауст слышит мольбу человечества о помощи; оно напоминает ему о том, что люди, не зная путей для решения жизненных трудностей, обращаются к религии, ища в ней поддержки, как это однажды было в молодости и с ним.

Отношение Фауста к религии раскрывается далее также в одной из его бесед с Гретхен. Здесь Фауст высказывает свой взгляд, согласно которому бог — это природа. Мир для него материален. Человеку нет нужды ни в каком надземном существе, которое связывало бы его с миром. Точка зрения Гёте является пантеистической, он обожествляет самую природу.

В «Фаусте» Гёте выступает и как противник официальной религии, и как враг идеализма. Этот последний воплощен для него в той умозрительной науке, которая не дала герою познания жизни.

Раскрывая отношение Фауста к науке, Гёте противопоставляет ему другого ученого — педанта Вагнера. Для Вагнера существует только книжное знание. Он убежден, что прочтение всего написанного откроет ему сущность и тайны мира. Вагнер — тип кабинетного ученого, оторванного от жизни.

Гёте не отрицает значения книжного знания, но указывает на его пределы и ограниченность. Вагнер тоже чего-то достигает своей деятельностью. В тиши лаборатории он искусственным путем создает в колбе человечка-гомункулуса (см. 2-ю часть «Фауста»). Но этот «человечек» только и может существовать в своей хрупкой колбе, для настоящей жизни он непригоден. И сам гомункулус ощущает свою неполноценность, говоря, что сознает себя «недоделанным».

Фаусту нужно не абстрактное знание, а реальная жизнь, со всей ее борьбой и противоречиями:

Мой дух, от жажды знания исцелен,
Откроется всем горестям отныне:
Что человечеству дано в его судьбине,
Все испытать, изведать должен он!
Я обниму в своем духовном взоре
Всю высоту его, всю глубину,
Все счастье человечества, все горе...¹.

Фаусту опостылело спекулятивное мудрствование, он жаждет реальной деятельности. Ему хочется постигнуть жизнь, найти для себя настоящее место в ней.

Здесь на пути Фауста и встречается Мефистофель. Мефи-

¹ .Перевод Н. Холодковского.

стофель совсем не похож на черта из наивной народной легенды. Образ, созданный Гёте, полон глубокого философского смысла. Он есть воплощение духа критики и отрицания. Дух критики, дух сомнения так же свойствен Фаусту. Но он не составляет всего его существа, это только одна сторона его натуры. Мефистофель же является воплощением абсолютного отрицания. Это отрицание отнюдь не бесплодно. Оно необходимо как средство, позволяющее человеку критиковать свои собственные недостатки и слабости, не удовлетворяться достигнутым. В этом смысле отрицание имеет полезное значение, и Мефистофель с полным основанием говорит о себе, что он «частица зла, которая творит добро».

Но одного отрицания недостаточно. Оно не может составить содержания жизни. Оно есть лишь ступень, часть жизненного процесса. Для Фауста отрицание пройденного пути не означает отрицания жизни. Он отрицает во имя утверждения нового.

В изображении Фауста и Мефистофеля Гёте поднимается до гениального художественного прозрения диалектики жизненного процесса.

Отрицание Мефистофеля всеобъемлюще; оно относится к человеку, в котором он видит низменное существо, несмотря на то, что он наделен разумом, ибо это свойство человек

На одно лишь мог употребить,
Чтоб из скотов скотиной быть.

Мефистофель убежден в том, что человек неспособен к совершенствованию. Заклячая пари с богом, он берется доказать, что Фауст легко откажется от всех своих стремлений и исканий, если получит возможность удовлетворить свои самые низменные желания. Как ни умен Мефистофель — а он поистине дьявольски умен — все же он не понимает до конца Фауста и недооценивает его.

Испытание, которому Мефистофель подвергает Фауста, имеет глубоко символическое значение. Фауст здесь выступает как представитель всего человеческого рода. Его падение или его победа должны дать основу для оценки всего человечества.

Натура Фауста сложна, и он сам сознает раздирающие его противоречия:

Ах, две души живут в большой груди моей,
Друг другу чуждые, и жаждут разделенья!
Из них одной мила земля,
И здесь ей любо, в этом мире;
Другой — небесные поля,
Где духи носятся в эфире.

Фауст полон возвышенных духовных стремлений, но вместе с тем ничто человеческое ему не чуждо. Между его духовными

и жизненными стремлениями происходит борьба. Как и все люди, он жаждет полноценной жизни для себя, но что в особенности делает его человеком, человеком с большой буквы, это то, что он хочет жить не только для себя, но и для других. Задача познания смысла жизни нужна ему не только и не столько для себя, сколько для того, чтобы дать человечеству в руки могучее оружие для борьбы со всеми трудностями и препятствиями, стоящими на его пути.

Гёте, как художник буржуазной эпохи, не мог примирить личное и общественное в душе своего героя. На этой почве и возникает трагедия Гретхен, изображение которой занимает столь значительное место в первой части «Фауста».

Если Фауст — символическое воплощение мужской половины человеческого рода, то Гретхен — воплощение его женской половины. Эта простая девушка из народа обладает всеми сокровищами женской души. Внешняя красота сочетается в ней с красотой духовной. Способность к высоким чувствам любви и самопожертвования сочетается в ней со скромностью и высокоразвитым чувством долга.

Однако, в отличие от Фауста, обладающего критическим духом, Гретхен приемлет жизнь такой, как она есть. Воспитанная в суровых религиозных и нравственных правилах, она считает естественные склонности своей природы «греховными». Круг ее жизненных понятий ограничен личными и семейными интересами. Жизнь за пределами этого ей непонятна и недоступна. Несомненно, что Гёте наделил свою героиню чертами, которые вытекали из того положения, на какое женщина была обречена в классовом обществе. И если гений Гёте сумел показать, что душевный мир женщины несколько не беднее, а, может быть, даже и богаче мужского, то Гёте-филистер все же считал, что жизненное назначение женщины ограничивается кругом домашних, семейных интересов.

Однако совершенно нельзя согласиться с теми критиками, которые считают, что Гретхен существо ограниченное, недостойное Фауста. У нее глубокая натура, и она, подобно Фаусту, способна подняться над узким кругом тех жизненных понятий, которые были в ней воспитаны мещанской средой. Любовь Гретхен помогает ей стать выше своей среды и найти в себе мужество стать подругой Фауста. Ради любви к Фаусту она идет на грех, на преступление. Но вместе с тем в ней живет и сознание долга. Борьба между чувством и долгом создает глубокую душевную трагедию Гретхен, которая падает под бременем этого противоречия и лишается рассудка.

Подобно тому как Фауст во имя удовлетворения своих духовных стремлений заключает договор с Мефистофелем, так и

Гретхен во имя любви к Фаусту идет на грех и преступление. Трагедия Гретхен не в том, что она нарушила законы, святость которых ее учили уважать, а в том, что она не смогла до конца порвать с миром тех представлений, которые навязывает мещанская среда. Гретхен погубила не ее страсть, а среда, для которой это чувство было незаконным и греховным.

Но она является также жертвой Фауста. Фауст был способен отдать Гретхен все свое сердце, всю свою любовь. Но он даже и не думал о том, чтобы поделиться с ней своими стремлениями, сделать ее участницей и помощницей в своих исканиях. Ему казалось, что Гретхен только свяжет его и удержит от стремления к тем высоким целям, которые он себе поставил.

Любовь Фауста к Гретхен закончилась трагически потому, что общество, в котором они живут, создало неравные условия для развития мужчины и женщины, отведя им разные сферы деятельности. Этих условий ни Фауст, ни Гретхен не смогли преодолеть. Но Гёте далек от того, чтобы осудить Гретхен. «Она спасена», — вещает голос с неба в момент гибели героини, — спасена, ибо каковы бы ни были ее недостатки и грехи, она была движима высоким чувством любви; недаром в свой смертный час Гретхен произносит лишь одно имя — имя своего любимого. Не пошла мещаночкой, а подлинно трагической героиней представил Гёте Гретхен. И едва ли можно считать случайным, что Маркс на вопрос дочерей: «Ваша любимая героиня?» — ответил: «Гретхен». Образ героини написан Гёте с огромной жизненной правдивостью и подлинной исторической проникновенностью.

Первая часть трагедии изображает Фауста в «малом мире» (микрокосме). Он занят собой, своей судьбой, любовью. Вторая часть изображает Фауста в «большом мире» (макркосме), на поприще общественной деятельности.

Между первой и второй частью есть существенное различие в художественном отношении. Первая часть, несмотря на наличие элементов фантастики (духи, Мефистофель), в основе своей непосредственно реалистична. Перед нами люди в их реальных жизненных отношениях. И если за всем этим скрывается более широкий смысл, то он вытекает из реалистической типизации, которая составляет основу первой части.

Вторая часть написана в иной манере. Здесь нет непосредственной жизненности изображаемого. Каждый эпизод, каждая фигура второй части прежде всего символичны. Образы здесь являются не жизненными типами и характерами, а аллегорическими воплощениями определенных сторон и явлений жизни. Если в первой части реальное органически сливается с идеальным, то во второй части идеальное преобладает над реальным, и многие фигуры служат лишь для того, чтобы быть «рупорами» определен-

ных идей, даже в еще более абстрактной форме, чем у Шиллера. Все это делает вторую часть менее живой, чем первая. Недаром Белинский критически относился к «рефлектированной поэзии» второй части «Фауста».

Образы второй части не претендуют на реалистическую достоверность. Они — поэтические символы. Но за этими символами раскрывается богатое жизненное содержание и глубокие философские идеи. Гёте стремился исчерпать во второй части все стороны общественной жизни.

Глубоко перестрадав трагическую гибель Гретхен, Фауст находит в себе силы продолжать свои поиски смысла жизни. Он не нашел его в личном счастье, в любви, где он не сумел разрешить трагические противоречия, о которых было сказано выше. Но, если бы даже он и смог достичь здесь гармонии, такое счастье не удовлетворило бы его, ибо Фауст ищет счастья не для себя, а для всего человечества.

Во второй части мы видим Фауста сначала на государственном поприще. Гёте дает здесь изображение феодально-монархического государства, находящегося в состоянии глубокого кризиса. Как ни схематична картина, которую он рисует, она в основе своей верно отражает кризис феодальной системы на рубеже XVIII—XIX веков. Римская империя, которую изображает здесь Гёте, — сколок с Германии, современной писателю:

Беззаконье тяжкое в закон
В империи повсюду обратилось.

Здесь «всяк хватает, прячет, копит...». Что касается венценосного властителя, то власть служит ему только для удовлетворения своих прихотей. Он не заботится о благе страны и народа. Фауст пытается улучшить положение государства, но убеждается в том, что его заботы ни к чему, ибо своей главной функции этот государственный строй не выполняет; он не обеспечивает мира, безопасности, прав и благосостояния народа. Этот эпизод показывает, что примирение Гёте с современным ему немецким политическим строем было лишь внешним; по существу Гёте отрицал антинародное феодальное государство.

Разочарованный в своей государственной деятельности, Фауст обращается на новый путь. Он переносится в мир прекрасного, мир древней Эллады, вступает в брак с прекрасной Еленой и имеет от нее сына Эвфориона. Весь этот эпизод является символическим изображением того этапа немецкой общественной и художественной мысли, который ознаменовался попыткой возрождения античности. Это — отражение эстетических исканий самого Гёте и Шиллера. Подобно им, Фауст пытается бежать от ужасной действительности феодально-бюргерской Германии в

«царство эстетической видимости». Однако и здесь Фауст не находит того, что ищет. Его союз с Еленой должен символически изображать стремление сочетать современные идеалы и искания с эстетически-прекрасной формой античного искусства. Однако дитя, рожденное от этого союза, Эвфорион, наделенное красотой матери и духовными порывами отца, оказывается нежизнеспособным. Эвфорион пытается взлететь, но падает и разбивается насмерть. Тогда Фауст хочет сохранить хотя бы Елену, но и ее он не в состоянии удержать. Она исчезает, а в руках Фауста остаются только ее одежды.

Смысл этого эпизода в том, что Гёте признает невозможным сочетать современное жизненное содержание с формами античного искусства. Можно сохранить форму античного искусства (его «одежду»), но невозможно возродить его душу, ибо жизнь искусства нового времени глубоко противоречива и находится в полном контрасте с той гармонией, которая составляла основу красоты искусства античности. Гёте, таким образом, признает неправомерность попыток своих и Шиллера возродить античные формы в современном искусстве.

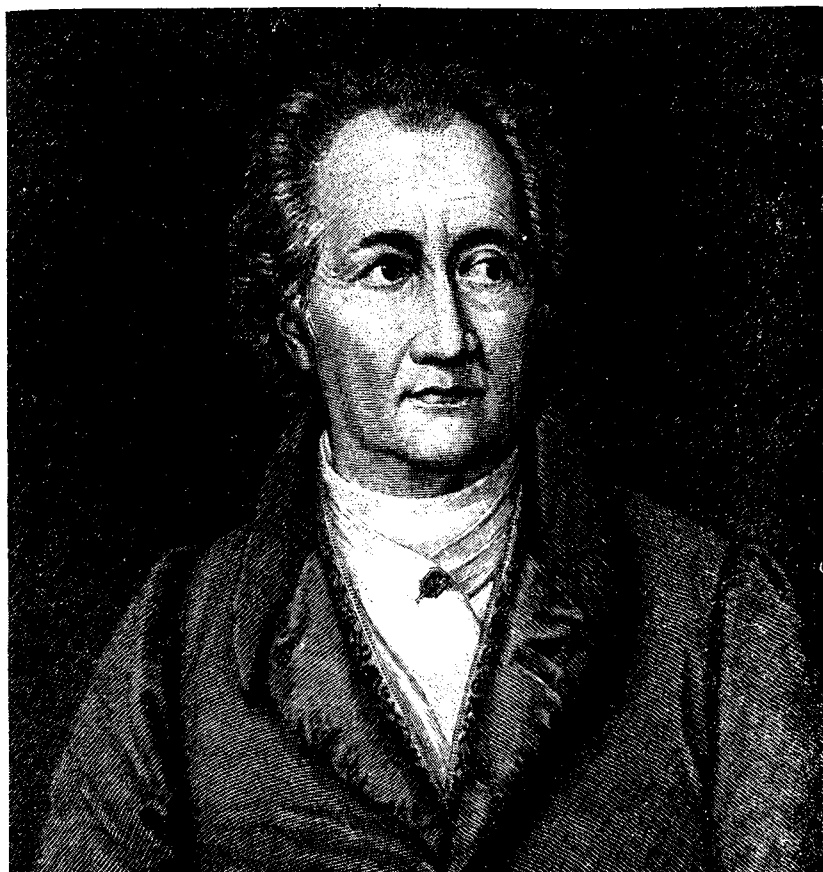
Следующий эпизод в истории Фауста связан с его участием в войне. Гёте показывает здесь грабительский, хищнический характер войн и осуждает бесчеловечность, с какой правители ввергают народы в бедствия войны. Нетрудно заметить, что и этот эпизод связан с современностью Гёте.

В благодарность за помощь, оказанную императору во время войны, Фауст получает обширную территорию — болотистую местность, заливаемую морскими волнами. Фауст решает превратить ее в цветущую землю. Он ставит своей задачей переделать природу в интересах людей. В этой деятельности Фауст и находит удовлетворение. Он обретает, наконец, тот смысл жизни, которого столь долго и мучительно искал. Наступило время, когда осуществился его идеал, он познал высшую форму жизнедеятельности и смысл человеческого существования, и теперь он может сказать: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

Смысл жизни для Фауста заключается в творческом труде на благо людей. Он мечтает о том, что на преобразованной им земле будут в мире и довольстве жить свободные люди, которые, следуя его примеру, посвятят себя неустанному труду, чтобы сделать жизнь еще более прекрасной, ибо

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!

Таков тот жизнеутверждающий оптимистический вывод, который делает Фауст из своего многостороннего опыта. Таков девиз и самого Гёте, его завет грядущим поколениям. Здесь во



Гёте в возрасте 70 лет
Портрет работы Штилера

всей силе проявляется великая народность Гёте, и этим он близок и дорог нам, людям социалистической эпохи.

Однако было бы ошибочно полагать, что Гёте во второй части «Фауста» преодолел свою двойственность и ограниченность. Не следует забывать, что «Фауст» — трагедия. Трагическим является и финал произведения. Трагизм положения Фауста состоит в том, что свой замечательный план он проводит в жизнь, в сущности, в одиночку. Фауст осуществляет свою великую задачу не вместе с народом, который не является сознательным участником этого дела, а работает по воле Фауста.

Фаусту кажется, что он уже у цели, но на самом деле это далеко не так. Он постиг, в чем сущность идеала, но этот идеал еще далек от претворения в жизнь. Дряхлый, ослепший Фауст слышит стук лопат, и ему кажется, что это делают ту работу, которую он задумал. А на самом деле страшные чудовища, лемуры, роют ему могилу. В этом штрихе, полном глубочайшей трагической иронии, проявляется сознание Гёте того факта, что хотя усилиями лучших людей найдены такие формы жизни и деятельности, которые принесут наибольшее благо человечеству, но им не так скоро суждено стать нормами жизни. И таково действительно было положение в эпоху Гёте.

Но если «Фауст» и трагедия, то это трагедия оптимистическая. Всем содержанием своего произведения Гёте утверждает идею неуклонного прогресса человечества, он влюблен в человеческий ум, энергию, активность, страсть, он глубоко верит в творческие возможности людей, верит, что раньше или позже человечество неизбежно придет к свободной жизни, в которой будет царить творческий труд.

ДРАМАТУРГИЯ ШИЛЛЕРА В ПЕРИОД „БУРИ И НАТИСКА“

Белинский назвал Шиллера «адвокатом человечества, [...] провозвестником высоких истин, [...] органом неистощимой любви к человечеству»¹. В своем творчестве Шиллер выступил как поэт высоких общественных идеалов. От первого и до последнего произведения, через всю поэзию, драматургию, исторические и эстетические работы Шиллера проходит вопрос о политической свободе. Как и Гёте, Шиллер столкнулся с невозможностью осуществления своих идеалов в условиях тогдашней немецкой действительности. Подобно ему, он увидел себя вынужденным отказаться от революционного бунтарства и стать на путь примирения с убогой немецкой действительностью.

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 713.

И все же при всех срывах и компромиссах творчество Шиллера, взятое в целом, проникнуто пафосом стремления к свободе. Снова и снова ставит Шиллер в своих произведениях этот вопрос, ибо мечта об освобождении немецкого народа от феодального рабства и бюргерской ограниченности никогда не покидала великого поэта.

В отличие от Гёте, характерной особенностью которого было стремление к уравновешенности и гармонии, Шиллеру как писателю были свойственны большая порывистость и патетичность. И в жизни, и в мире идей Шиллера привлекали контрасты, противоречия, непримиримые антагонизмы. Драматическое восприятие действительности было в гораздо большей степени свойственно его натуре, чем Гёте. Шиллер — самый великий драматический поэт Германии. После Шекспира он является самым выдающимся мастером трагедии в западной драматургии.

Свойственный дарованию Шиллера драматизм питался противоречиями общественной жизни его времени. Эти противоречия получили высокохудожественное отражение в драматургии Шиллера. Однако это отражение не было непосредственно реалистическим. Только в драме «Коварство и любовь» перед зрителем предстают картины современной писателю Германии, и конфликт воспроизводит типичные для общества того времени антагонизмы. В других произведениях писателя социальные и этические проблемы современности раскрываются в иной форме.

Определение художественного метода и стиля драматургии Шиллера связано с некоторыми трудностями, так как здесь возникла путаница понятий. О Шиллере давно уже повелось говорить как о романтике. Это верно лишь в применении к этическим идеалам писателя, герои которого являются носителями высоких нравственных качеств и одушевлены порывами к истине и справедливости. Но неверно распространять это определение на характеристику художественного метода и стиля Шиллера, ибо это приводит к неправомерному сближению его с писателями, принадлежавшими к направлению романтизма, возникшему в конце XVIII века и утвердившемуся в западноевропейском искусстве в первой трети XIX века.

Как будет показано в следующем томе настоящей работы, идеология и эстетика романтизма выросли в борьбе против просветительского искусства, одним из крупнейших представителей которого был Шиллер. Понимая романтизм как идейно-художественное направление, являвшееся реакцией против Французской буржуазной революции и связанного с ней просветительства, мы не можем считать Шиллера романтиком в этом смысле.

Всеми своими корнями творчество Шиллера связано с антифеодальным просветительским движением XVIII века.

Художественный метод Шиллера, получивший воплощение в его драмах, характеризуется преобладанием принципа абстрактной типизации. Бытовое правдоподобие Шиллер не считал обязательным.

Конфликты в драмах Шиллера отражают действительные социальные антагонизмы. Это не романтически преобразенный мир, а картины действительности, в которой творческая мысль художника выявляет столкновения реально существующих противоречий как конфликты идей и этических принципов. Герои Шиллера являются носителями этих идей и принципов. Их отличает высокоразвитое сознание своих жизненных позиций. Их деятельность определяется борьбой за благородные социальные и нравственные идеалы.

Классики марксизма видели в Шиллере писателя, в творчестве которого идеальное преобладало над реальным, и в этом смысле противопоставляли его Шекспиру. Маркс указывал на то, что именно в силу преобладания идеального герои Шиллера часто выступают не как реальные люди с конкретными жизненными интересами и целями, а как «рупоры духа времени».

Характеризуя поэзию идеальную, Белинский отмечал, что ей присущ глубокий лиризм, который проникает также и в драму. Писатель, у которого идеальное начало преобладает, «более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает [...], он переносит свой лиризм в эпопею и в драму. В таком случае у него естественность, гармония с законами действительности — дело постороннее; в таком случае он как бы заранее уславливается, договаривается с читателем, чтобы тот верил ему на слово и искал в его создании не жизни, а мысли. Мысль — вот предмет его вдохновения. Как в опере для музыки пишутся слова и придумывается сюжет, так он создает по воле своей фантазии форму для своей мысли»¹.

Поэзию идеальную не следует смешивать с субъективистским произволом в творчестве. Как указывал Белинский, «без всякого сомнения, и тут есть своя логика, своя поэтическая истина, свои законы возможности и необходимости, которым он (поэт. — *Ред.*) остается верен, но только дело в том, что он же сам и творит себе эти условия. Эта новейшая идеальная поэзия ведет свое начало от древней, ибо у нее заняла она благородство, величие и поэтический возвышенный язык, столь противоположный обыкновенному, разговорному, и уклончивость от всего мелочного и житейского»².

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 109.

² Там же.

В творчестве Шиллера перед нами раскрываются осознанные писателем существенные конфликты его времени. Противоречие между гуманистическими просветительскими идеалами и действительностью обретает у Шиллера особенно глубокий смысл благодаря тому, что он видел не только несовместимость этих идеалов с феодально-дворянским строем жизни, но и непримиримый антагонизм между ними и буржуазным миропорядком, с присущим последнему хищническим индивидуализмом. Просветительский идеал общества у Шиллера был глубоко демократичен в своей основе. Принципы социальной справедливости были в его сознании неразрывно связаны с высокими эстетическими идеалами. Истина, добро, красота — эти высшие блага жизни он отождествлял с самым священным из них — свободой человека от всякого гнета и насилия.

Иоганн-Кристофор-Фридрих Шиллер (1759—1805) родился в городке Марбахе, входившем в состав Вюртембергского герцогства. Семья Шиллеров была бедной; отец будущего писателя после полной приключений молодости, когда он участвовал в различных военных походах, стал лекарем, а на склоне лет занялся садоводством. Грамоте юный Шиллер учился у пастора Мозера, имя которого он впоследствии увековечил в своих «Разбойниках». После нескольких лет обучения в школе Фридрих Шиллер был насильно зачислен герцогом Вюртембергским в основанную последним «академию». В этой «академии», готовившей офицеров, чиновников и врачей, царил палочная военная дисциплина.

Молодому Шиллеру очень рано открылись все ужасающие черты мелкокняжеского немецкого феодализма. Вюртембергский герцог Карл-Евгений был одним из самых жестоких феодальных тиранов в тогдашней Германии. В стране царил полнейший произвол. Не существовало никаких законов, никаких гражданских прав. Герцог и его фавориты бесцеремонно распоряжались жизнью и имуществом граждан. Одним из типичных проявлений того жестокого беззакония, которое царило в Вюртемберге, была насильственная вербовка солдат, которых герцог затем продавал целыми полками иностранным государствам.

Для порядков, царивших в Вюртембергском герцогстве, показателен также следующий факт. Писатель Шубарт, один из наиболее революционных представителей движения «бури и натиска», в 70-х годах неоднократно выступал в своем журнале с обличением произвола герцога Вюртембергского. Последний заманил Шубарта посредством обмана в одно место неподалеку от вюртембергской границы, схватил Шубарта и заточил его в крепость, где писатель просидел без суда и следствия десять лет. Комендантом этой крепости был крестный отец Шиллера,

который однажды показал ему писателя-узника. Этот урок Шиллер запомнил на всю жизнь.

В «академии» Шиллер изучал медицину и по окончании ее получил должность военного лекаря в гарнизоне главного города Вюртембергского герцогства — Штутгарта. Однако еще в бытность студентом «академии» Шиллер начал писать стихи и создал свою первую трагедию «Разбойники» (1781), но он не мог даже мечтать о том, чтобы напечатать или поставить ее на сцене в Вюртембергском герцогстве. Пьеса была напечатана «за границей», в другом немецком государстве, и впервые поставлена на сцене в Мангейме, входившем в состав Пфальцского герцогства. Молодой автор тайком пробрался через границу, чтобы присутствовать на премьере своей пьесы, имевшей огромный успех у публики. Вторая тайная поездка Шиллера в театр на представление своей пьесы стала известна герцогу Вюртембергскому. Он вызвал к себе провинившегося военного лекаря и заявил ему: «Запрещаю вам в будущем писать какие бы то ни было сочинения, за исключением медицинских». Между тем в молодом Шиллере уже горел дух писателя-трибуна, обращавшегося ко всему немецкому обществу. Чтобы иметь возможность продолжать свою литературную деятельность без опасности быть схваченным и заточенным в тюрьму, Шиллер, переодевшись и с чужим паспортом бежал из Вюртембергского герцогства. Он поселился сначала в Мангейме и работал некоторое время в качестве драматурга при Мангеймском Национальном театре. Не поладив с Дальбергом, который ценил талант Шиллера, но боялся революционных настроений, выраженных в его пьесах, Шиллер покинул Мангейм и в течение нескольких лет скитался по разным городам, ведя полуголодную жизнь литератора, пока судьба не привела его в Веймар.

Шиллер выступил в литературе тогда, когда движение «бури и натиска» в основном исчерпало себя. Главные представители этого движения, в том числе и Гёте, уже отошли от него. Шиллер явился, таким образом, писателем, который как бы снова поднял знамя, брошенное его предшественниками. Его молодой и сильный голос зазвучал тогда, когда вся остальная литература молчала. Он снова придал драме общественное звучание. В своей художественной практике он исходил из четко определенных им теоретических позиций.

Взгляды молодого Шиллера на задачи драмы получили выражение в его работе «Театр, как нравственное учреждение», прочитанной им в качестве доклада в 1784 году в Мангейме. Шиллер ставит перед театром и драматическим искусством задачу большого общественно-политического значения. Искусство должно обличать социальные несправедливости и выражать суд



Шиллер в 1787 году
Гравюра Мюллера по портрету Граффа

народа над всеми формами гнета: «Когда правосудие ослеплено золотом и роскошествует на содержании у порока, когда наглость силы начинает глумиться над правдою и малодушный страх связывает руку власти, театр, в свою очередь, берет меч и весы и тащит порок к страшному суду».

Подобно Лессингу, Шиллер мечтает о создании национального театра и возлагает на искусство задачу духовного объединения разобщенного немецкого народа. Драматическое искусство, в глазах Шиллера, должно явиться средством пробуждения национального самосознания. «Если бы, словом, — пишет Шиллер, — мы когда-либо дожили до народного театра, то мы стали бы нацией! Что так крепко спаяло Элладу? Не что иное, как патриотическое содержание пьес, как греческий дух, отразивший в них победы интересов государственности и человечности».

Вполне в духе просветителей, продолжая линию Дидро и Лессинга, Шиллер требует от театра, чтобы он воспитывал в народе гражданские добродетели. «Театр, — пишет он, — более чем какое-либо другое общественно-государственное учреждение, — школа житейской мудрости, путеводитель по гражданской жизни...».

В другой ранней работе — «О современном немецком театре» (1782) — Шиллер также утверждает задачу создания национального театра, выполняющего просветительскую роль. Он осуждает аристократическое, гедонистическое искусство, выдвигая идею искусства жизненного и реалистического. Театр, — пишет он, — «это открытое зеркало человеческой жизни, на котором малейшие движения сердца рисуются в расцветном широком отражении». Шиллер заявляет себя противником французского классицизма, выступая продолжателем штюрмеров, утверждавших свободу творчества.

Свое первое драматическое произведение «Разбойники» Шиллер создавал на протяжении четырех лет (1778—1781). Шиллер с самого начала поставил себе задачей выразить в этой драме осуждение немецкого феодального общества. Он решился написать на первой странице трагедии слова, которые звучали смелым вызовом: «Место действия — Германия». Еще тогда, когда Шиллер работал над пьесой, он сказал своим друзьям по «академии»: «Мы напишем такую книгу, которую палач безусловно должен будет сжечь». На титульном листе второго издания «Разбойников» Шиллер написал по латыни боевой девиз — «На тиранов!» Здесь же был выгравирован готовящийся к прыжку лев. И, наконец, эпиграфом к пьесе стояли слова: «Чего не исцеляют лекарства, то исцеляет железо, чего не исцеляет железо, то исцеляет огонь». Все это более чем ясно показывает революционные настроения, побудившие Шиллера написать пьесу.



Виньетка на титульном листе второго издания «Разбойников» (1782)

Сюжет драмы был заимствован Шиллером из рассказа Шубарта «К истории человеческого сердца». Но Шиллер значительно изменил характер событий, переделав бытовой рассказ Шубарта в социальную драму. Несомненно, что в какой-то степени выбор Шиллером этого рассказа имел в своей основе симпатии молодого бунтаря к узнику вюртембергского герцога. Но в особенности Шиллера должно было вдохновить написанное Шубартом вступление к рассказу, которое также могло бы служить предисловием к «Разбойникам».

Шубарт писал: «О нас, бедных немцах, ничего не рассказывают, и молчание наших писателей должно навести иностранцев на мысль, что жизнь немца проходит в еде, питье, механической работе и сне, что в этом кругу он бессмысленно движется до тех пор, пока у него не закружится голова и он не упадет, чтобы не встать более. Трудно выяснить характер народа, которому предоставлено так мало свободы, как нам, несчастным немцам: каждая характерная черта, которую мимоходом отметит перо беспристрастного наблюдателя, может открыть ему дорогу в общество колодников. Но несмотря на то, что господствующая у нас форма правления не дает немцу возможности проявлять

свою активность, все-таки мы — люди, не лишённые страстей, и при случае действуем не менее энергично, чем французы или англичане. Когда у нас будут оригинальные немецкие романы и собрания немецких анекдотов, тогда философу будет нетрудно до тончайших оттенков определить национальный немецкий характер». В заключение Шубарт писал, что он предоставляет любому даровитому писателю сделать из его рассказа «комедию или роман, с тем условием, чтобы он отважился сохранить Германию в качестве места действия, а не переносил сцену в Испанию или в Грецию». Шиллер, как известно, и воспользовался этим разрешением, выполнив условие, поставленное Шубартом. Кроме того, он, несомненно, вдохновился революционной идеей Шубарта показать такого представителя немецкого народа, который не вязнет в тине филистерского убожества, а смело и решительно борется против несправедливости.

Белинский писал, что «Разбойники» Шиллера — это «пламенный, дикий дифирамб, подобно лаве, исторгнувшийся из глубины юной, энергической души — где события, характеры и положения как будто придуманы для выражения идей и чувств, так сильно волновавших автора, что для них были бы слишком тесны формы лиризма»¹. Великий критик отмечал, что в бурных речах главного героя «нет и тени фразеологии. Дело в том, что здесь говорит не персонаж, а автор; что в целом этом создании нет истины жизни, но есть истина чувства; нет действительности, нет драмы, но есть бездна поэзии; ложны положения, неестественные ситуации, но верно чувство, но глубока мысль; словом, дело в том, что на «Разбойников» Шиллера должно смотреть не как на драму, представительницу жизни, но как на лирическую поэму в форме драмы, поэму огненную, кипучую. На монолог Карла Моора должно смотреть не как на естественное, обыкновенное выражение чувств персонажа, находящегося в известном положении, но как на оду, которой смысл или предмет есть выражение негодования против извергов — детей, попирающих святостию сыновнего долга»².

Мы видим таким образом, что «Разбойники» являются в художественном отношении драмой, построенной по принципу «идеального». Основу драматического конфликта составляет тема личности в условиях общества, в котором гнет и неравенство являются законом.

В драме два центральных персонажа. Каждый из них стремится к утверждению своей личности. Это люди разные по характеру, жизненным понятиям и стремлениям. Антагонизм

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 110.

² Там же, стр. 110—111.

между ними усугубляется тем, что они — родные братья. Старший, Карл, — альтруист, младший, Франц, — эгоист.

Карл Моор с детства питал склонность ко всему героическому, к историям выдающихся людей, державших в своих руках судьбы мира. Как рассказывает о нем его брат, «он гораздо охотнее читал жизнеописания Юлия Цезаря, Александра Великого и других таких же безбожных язычников, чем историю благочестивого Товия». Кипучая натура Карла Моора не выносит будничного, прозаического существования бюргеров. Поехав учиться, он вместо того чтобы заниматься науками, буйствует в компании таких же неукротимых молодых людей. Уже эти выходы были вызовом героя окружавшей его пошлой обывательской среде. Но, подобно «бурным гениям» штюрмерской эпохи, Карл Моор выражает свой протест против филистерства в анархически нигилистической форме.

Карл Моор ненавидит убожество окружающей его действительности. «Мне противен этот чернильный век, когда я читаю у Плутарха о великих людях», — восклицает он. «Яркая искра Прометеева огня потухла, и за нее принимают ныне вспышки плаунового порошка — театральный огонь, о который нельзя зажечь и трубки табаку».

Карл Моор видит главный порок своих современников в том, что «они отгородились от здоровой природы пошлыми приличиями, у них не хватает духу осушить стакан, потому что они должны его выпить за чье-нибудь здоровье; они облизывают чистильщика сапог, чтобы он замолвил за них словечко у его милости, и притесняют бедняка, которого не боятся. Боготворят за даровой обед и готовы отравить друг друга из-за тюфяка, перекупленного на аукционе».

Так выражает Шиллер страстный протест против ненавистной ему феодальной действительности и против буржуазной меркантильности. Карл Моор клеймит бессилие и покорность немцев, терпеливо переносящих все несправедливости и не осмеливающихся выступить за борьбу против них: «Я плюю на этот бессильный век кастратов, непригодный ни к чему, как только пережевывать подвиги прежних времен, позорить героев древности своими комментариями и пачкать их память в трагедиях». Когда Карл Моор выражает свой положительный социальный идеал, то это, конечно, гражданское общество античных республик: «Дай мне войско из таких людей, как я, — восклицает он, — и Германия станет республикой, против которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями».

Нельзя сказать, чтобы политические стремления Карла Моора получили четкое выражение. Он ограничивается страстными риторическими тирадами, и, собственно, все, чего он

желает, выражено в его восклицании: «Дух мой жаждет подвигов, дыхание — свободы!»

Обстоятельства побуждают Карла Моора перейти от слов к действиям. Брат оговаривает его, и отец проклинает Карла Моора. Свою личную обиду Карл Моор воспринимает как одно из проявлений несправедливости, царящей в обществе. Поэтому свой гнев он и обращает против всего общества в целом. Он знает, что ему нечего искать справедливости у закона, ибо в обществе царит произвол власть имущих. Он решает вступить в борьбу с несправедливостью: «Мне ли втиснуть свое тело в корсет, а волю заковать в законы. Закон заставил ползти улиткой тех, кому следовало бы парить орлами. Закон не создал еще ни одного великого человека, тогда как свобода высиживает крайности и колоссов», — восклицает Карл.

Он становится разбойником и во главе шайки совершает нападения на города. Но Карл Моор не трогает беззащитных, его гнев обращен против сильных мира сего. Он и его шайка грабят богачей. Свою долю Карл Моор отдает нуждающимся беднякам. И все же очень скоро у героя появляются сомнения в правильности избранного им пути. Он не может не видеть, что если сам он действует во имя справедливости, то многие из его приверженцев движимы только соображениями корысти, для них нет ничего святого, и их поступки превращают дело, задуманное Карлом Моором, в новую несправедливость.

Чем дальше, тем больше убеждается Карл Моор, что он не только не достигает своей цели восстановить справедливость, но еще более усугубляет тот произвол, который царит в обществе. В конце концов, видя ужасные последствия своих разбойничьих подвигов, Карл Моор признает избранный им путь ошибочным и решает отдать себя в руки властей.

В предисловии к драме Шиллер указывает, что такая замечательная, выдающаяся личность, как Карл Моор, стоит перед двумя возможностями — стать либо Брутом, либо Катилиной, то есть либо защитником справедливости и законности, борцом за высокие общественные идеалы, либо нарушителем социальных порядков, действующим по собственному произволу. Карл Моор становится Катилиной, и сам герой говорит, что «два таких человека, как я, могли бы уничтожить все здание нравственного мира». По мнению Шиллера, Карл Моор совершает поступок, достойный Брута, когда отказывается от нарушения существующих в обществе законов.

Хотя Карл Моор субъективно движим самыми благородными намерениями, бескорыстен и честен, тем не менее его методы борьбы за справедливость являются анархическими и антиобщественными. Правда, он понимает, что действует для

блага народа, но не вместе с ним, а разбойники из шайки Карла нередко наносят ущерб и самому народу.

Рассматривая поведение Карла Моора с этой стороны, мы убеждаемся в том, что он выступает как типичный индивидуалист, навязывающий свою волю всему остальному обществу. Нельзя не усмотреть здесь критики Шиллером не только штурмерского культа выдающейся личности, но и всего буржуазного индивидуализма. Как будет показано далее, эта тенденция проходит через все творчество Шиллера и является той стороной мировоззрения великого писателя, которая выводит его за пределы буржуазной идеологии и делает народным.

Франц Моор, младший брат Карла, считает себя обиженным судьбой, потому что все наследство должно перейти к старшему брату. Он жаждет богатства и власти над людьми. В этом своем стремлении он не считается ни с какими нравственными принципами. «Право на стороне победителя», — считает он. Честь не существует для него, совести у него нет.

Франц Моор — типичное воплощение буржуазного эгоизма. Свое благополучие он хочет построить на крови и страданиях народа. Ему претит патриархальное обращение его отца с простыми людьми: «Мой отец подсахаривал свои требования, сделал из своего графства семейный круг, с ласковой улыбкой сидел у ворот и приветствовал, как братьев и детей... Гладить и ласкать не мое дело. Я вонжу вам в тело зубчатые шпоры, и вы отведаете у меня лютого бича... Я доведу вас до того, что в моих владениях картофель и жиденькое пиво будут праздничным угощением, и горе тому, кто попадется ко мне на глаза с полными, пышущими здоровьем щеками! Бледность нищеты и рабство страха — вот цвета моей ливреи!.. И в эту ливрею я одену вас».

Создавая образ Франца, Шиллер и его наделяет определенным философским воззрением на жизнь. Он не только хищник, но и убежденный сторонник философии эгоизма. Более того, он «материалист», но материалист вульгарный. Коинтика материализма у Шиллера повторяет аргументацию Ж.-Ж. Руссо, направленную против энциклопедистов. Подобно женевскому мыслителю, он видит в материализме теоретическое оправдание самых низменных проявлений человеческой природы. Как и Руссо, Шиллер выдвигает идеал стоического аскетизма, самоотречения во имя интересов общества. Брут и представлялся образцом такого героя как Руссо, так и Шиллеов. Будучи справедливым в своей критике буржуазного эгоизма, Шиллер, конечно, глубоко неправ, когда думает, что материализм повинен в пороках буржуазии. Этический идеализм Шиллера, опять-таки вполне в

духе Руссо, сочетается с защитой религии, очищенной от обрядности и превращающейся в «религию сердца». Носителем такой религии является пастор Мозер, проповедующий высокие нравственные идеалы.

В качестве идеальной героини была задумана Шиллером невеста Карла Амалия, но образ ее получился невыразительным. Сравнительно бледен также и образ старика Моора, оказавшегося жертвой собственной доверчивости, зато яркие фигуры разбойников, окружающих Карла,— Шпигельберга, Косинского и других, обрисованных скуными, но четкими красками.

В «Разбойниках» много художественно незрелого, но это искупается драматической остротой конфликта, динамичностью действия, искренней страстностью автора, значительностью идей произведения.

Хотя финал трагедии завершается отказом Карла от бунта, нельзя только по этому факту оценивать смысл произведения. Задача борьбы против несправедливости такой концовкой не снимается. Шиллер лишь показывает недейственность пути, избранного героем. Но это не означает примирения с существующим порядком. И в самопожертвовании Карл остается верен своим идеалам: он ведь решает отдать себя в руки какому-нибудь бедняку, чтобы тот, передав его властям, получил за него обещанное вознаграждение.

«Разбойники» были и остаются произведением, полным освободительного пафоса, а в герое Шиллер, как указывал Энгельс, изобразил «благородного молодого человека», мечтающего о свободе не только для себя, но и для всего народа.

«Разбойники», начинающиеся как семейная драма, перерастают ее узкие рамки. Уже здесь наметился переход Шиллера к драме социально-политической, какой явилась следующая пьеса Шиллера — «Заговор Фьеско в Генуе» (1782), его первый опыт исторической драмы.

Шиллер определил в подзаголовке свою пьесу как «республиканскую трагедию». Он создал широкую картину жизни генуэзской республики, в которой царит аристократическая олигархия. Дож Генуи, старый Андреа Дориа, почти полностью удался от дел, и в городе фактически властвует его племянник, жестокий и своевольный Джанеттино Дориа. Возникает заговор, участники которого решают покончить с тиранией. Во главе заговорщиков стоит республиканец Веррина. К участию в заговоре привлекается и блестящий представитель аристократического общества в Генуе граф Фьеско. Фьеско — полная противоположность аскетическому Веррине. Он ведет эпикурейский образ жизни, оправдывая себя тем, что это прикроет его участие в заговоре и усыпит бдительность Джанеттино.

В образах Веррины и Фьеско в трагедии предстает уже встречавшаяся нам у Шиллера проблема: Брут или Катилина. Суровый Веррина печется только об общественном благе. Даже бесчестие своей дочери, опозоренной племянником дожа — Джанеттино, Веррина рассматривает не столько в личном плане, как оскорбление, нанесенное ему и его семье, а как проявление произвола деспотического Джанеттино.

Фьеско поддерживает заговор отнюдь не из принципиальных соображений. Чем больше он втягивается в борьбу и чем ближе видится ему ее победный исход, тем яснее проявляется его стремление воспользоваться заговором для того, чтобы самому стать единоличным правителем Генуи.

В «Разбойниках» проблема «Брут или Катилина» решалась в душе Карла Моора. В «Заговоре Фьеско» эта же проблема решается на поприще политической борьбы. Когда Веррина убеждается в властолюбивых стремлениях Фьеско, он сбрасывает его в море и идет к старому дожу Андреа Дориа, чтобы примириться с ним. Таким образом Шиллер и здесь утверждает в образе Веррины тот идеал республиканца, полного аскетического самоотречения, который был выдвинут Руссо и принят впоследствии якобинцами. Революция должна быть совершена, но не для того, чтобы сменить традиционную власть тиранией выдающейся личности.

В «Заговоре Фьеско» с еще большей ясностью, чем в «Разбойниках», раскрывается важнейшая идея Шиллера, свидетельствующая о том, что утверждение свободы личности не мыслилось им в буржуазно-индивидуалистическом духе: ему ненавистна феодальная тирания, но не менее враждебен он и тому строю, который, прикрываясь правами личности, создает, в сущности, лишь другую форму угнетения народа. Шиллер справедливо отвергал буржуазный индивидуализм, но третьего пути он не видел. И это получило выражение в примирении Веррины с Андреа Дориа. Суровый республиканец, столкнувшись с посягательством Фьеско на власть, решает, что в таком случае не стоит свергать прежнего властителя. Мысль, утверждаемая Шиллером, состоит в том, что революция должна совершаться во имя действительно справедливых целей. Веррина прав, когда убивает Фьеско, но его примирение со старым дожем является неожиданным и неоправданным.

В этом двойственность финала трагедии. Сильной стороной «Заговора Фьеско» является понимание Шиллером того, что утверждение свободы личности отнюдь не решает проблемы освобождения всего народа. Однако слабость позиции Шиллера была в том, что он ставил под сомнение необходимость революционного низвержения феодализма. Уже здесь есть зачатки

тех взглядов, которые Шиллер впоследствии будет развивать в веймарский период и в годы Французской революции.

Но нельзя не видеть в таком решении политической проблемы и отражения социальных условий тогдашней Германии, делавших невозможной революцию. Шиллеру отнюдь не легко давалось признание этого факта. Свободолюбивый дух не угасал в нем, и его, человека огромной энергии, тяжелейшим образом угнетала невозможность реальной борьбы. Он мучительно скорбел о том, что вместо практического осуществления своих идеалов был обречен на теоретизирование по поводу тех или иных путей общественного развития. Замечательна в этом отношении сцена, когда Фьеско говорит художнику, который нарисовал картину, изображающую восстание римлян против тирана: «С каким самодовольством стоишь ты здесь, потому что лицемерно изображаешь жизнь на мертвом полотне — и без больших жертв увековечиваешь великие деяния. Ты ки-чишься поэтическим жаром, безжизненной, кукольной игрой фантазии без сердца, без силы, согревающей деяния; низвергаешь тиранов на картине, а сам ты жалкий раб!.. Освобождает республику кистью и не можешь разорвать собственные цепи... Твоя работа — фокусничество! Пусть мечта отступит перед делом».

В этих словах слышится голос самого Шиллера, который предпочел бы иметь возможность решать политические вопросы не в своей художественной фантазии, а на деле.

Вершиной творчества молодого Шиллера явилась его «мещанская трагедия» «Коварство и любовь» (1783).

В формальном отношении «Коварство и любовь» представляет собою как бы возврат к жанру буржуазной трагедии, утвержденному в Германии Лессингом. Недаром в произведении Шиллера так много отголосков «Эмилии Галотти». Однако Шиллер выступил не как подражатель, а как продолжатель дела Лессинга, подняв своим произведением немецкую драму на невиданную до того высоту.

В творчестве самого Шиллера эта пьеса стоит особняком. Здесь меньше всего абстрактного теоретизирования. Проблемы личности и общества, человеческих прав, природы и цивилизации ставятся Шиллером конкретно, применительно к условиям современной жизни. Ни в одном другом произведении драматурга немецкая жизнь в конце XVIII века не показана с такой исчерпывающей полнотой и глубиной. Все, что Шиллер знал о Германии своего времени, о феодальных порядках, о произволе властителей и бесправии народа, он вложил в эту пьесу, явившуюся грозным обвинительным актом против немецкого феодализма. Шиллер создал здесь типичные ситуации и обра-

совал характеры, типичные для тогдашней Германии. Энгельс исключительно высоко оценил это произведение, сказав, что это — «первая немецкая политически-тенденциозная драма»¹.

Основу сюжета «Коварства и любви» составляет трагическая история любви Фердинанда фон Вальтера и Луизы Миллер. Главным препятствием их счастью является социальное неравенство. Фердинанд принадлежит к аристократической придворной среде; его отец, президент фон Вальтер, — первый министр герцогства. Луиза же — дочь бедного бюргера, музыканта Миллера.

Фердинанда и Луизу губит придворно-аристократическое общество, для которого не существует никаких понятий о человечности. Воплощением жестокости и бездушия этой дворянской среды является отец героя, президент фон Вальтер, пришедший к власти через преступления; чтобы сохранить расположение герцога, он решает даже пожертвовать счастьем своего сына. Он задумывает женить Фердинанда на фаворитке герцога, леди Мильфорд, и сделать его таким образом ширмой для герцога.

Подстать фон Вальтеру и другие представители этой среды — коварный секретарь Вурм, строящий карьеру посредством интриг и пустоголовый шаркун гофмаршал фон Кальб.

Несколько выделяется из этой среды леди Мильфорд. Шиллер счел нужным представить ее тоже как своеобразную жертву феодального деспотизма. Дочь английского аристократа, казненного за государственную измену, она стала герцогской наложницей, но стремится использовать свое влияние на него для того, чтобы смягчить его деспотизм. В ее сердце осталось место для настоящего чувства, и она любит Фердинанда. Но вместе с тем ей присуще аристократическое высокомерие, проявляющееся в ее отношении к Луизе Миллер, которую она хочет унижить как свою соперницу.

Герой трагедии, благородный юноша Фердинанд, порывает с предрассудками придворно-аристократической среды. Он верит в естественное равенство людей и не хочет счастья за счет других. Его взгляды гуманны и чувства возвышенно идеальны. Он говорит своему отцу: «...понятия мои о величии и счастье не совсем похожи на ваши. Ваше счастье основывается редко на чем-нибудь ином, кроме гибели ближнего. Зависть, страх, хула — вот печальные зеркала, в которых отражается величие властелина. Слезы, проклятия, отчаяние — вот страшная трапеза, за которой роскошествуют эти хваленые счастливицы, из-за

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, М., 1948, стр. 395.



Сцена из «Коварства и любви»
Шиллера (д. I, явл. 4)
Гравюра Д. Ходовецкого

которой они выходят охмелевшие и так идут, как в тумане, в царство вечности, пред престол бога... Мой, идеал счастья умереннее: он заключается во мне самом, все мои желания схоронены у меня в сердце».

Фердинанд стремится к свободной и честной жизни и решает порвать с окружающим его обществом. Вполне в духе штюрмеров, он любит природу, как настоящий ученик Руссо. Предлагая своей возлюбленной бежать, он говорит: «Станем ли мы жалеть о пышности городов? Где бы мы ни были, Луиза, так же будет восходить, так же закатываться солнце. А перед этим зрелищем бледнеют и самые высшие взлеты искусства». Когда осуществляет коварный замысел его

отца и Фердинанд начинает верить в измену Луизы, это оказывается для него ударом, который он не в состоянии пережить. Фердинанд не хочет и не может примириться с грязью окружающего мира и предпочитает лучше уйти из жизни, чем стать частью подлого и пошлого общества.

О том, какое значение придавал Шиллер героине, можно судить по тому, что первоначально он хотел ее именем назвать трагедию, и только по совету актера Ифланда Шиллер заменил название «Луиза Миллер» на «Коварство и любовь».

Луиза принадлежит к среде бесправных, угнетаемых феодалами бюргеров. Она дочь бедняка, девушка из среды народа. Маленькое семейство Миллеров, состоящее всего из трех человек, оказывается в пьесе Шиллера воплощением всей третьесословной среды. Мать Луизы в наибольшей степени примирилась с существующими порядками, принимает их как должное и даже готова сыграть позорную роль сводни по отношению к собственной дочери. Иным является отец Луизы, музыкант

Миллер. Несмотря на низкое общественное положение, он обладает чувством собственного достоинства, что в особенности проявляется в его ответах президенту фон Вальтеру, когда бедный музыкант отстаивает и защищает честь своей дочери.

Луиза Миллер наделена душой чистой и возвышенной. Она дитя природы, «естественное существо», чья натура не искажена ложной цивилизацией. Луиза живет чувством, повинуюсь велениям сердца, которое открывается навстречу любви Фердинанда.

Бесчеловечная дворянская среда делает ее игрушкой своих интриг. Луиза запутывается в хитро расставленных сетях; она оказывается в положении, когда должна выбирать между долгом и чувством — долгом по отношению к своему отцу и чувством к Фердинанду. На ее нежную душу возложено огромное испытание. Трагический разворот событий ставит Луизу перед выбором между своим счастьем и спасением отца. Она решает пожертвовать счастьем любви во имя дочернего долга.

В нравственном отношении Шиллер поставил свою героиню выше всех остальных персонажей трагедии. Он наделил Луизу подлинным духовным величием, и именно на хрупкие плечи девушки ложится бремя решения трагического противоречия, от которого зависит судьба любви ее и Фердинанда.

Трагедия Луизы Миллер выходит за рамки чисто личного конфликта. Шиллер с большой степенью реалистического обобщения раскрыл судьбу героини как отражение трагедии бесправного народа, томившегося под гнетом хищного феодального деспотизма. Чтобы подчеркнуть это, Шиллер сделал фоном для трагедии Луизы Миллер трагическую судьбу народа. В пьесе много отдельных штрихов, характеризующих феодальный произвол, но ни в чем он не проявляется с такой наглядностью, как в истории об отправке в Америку насильственно завербованных солдат, которую рассказывает камердинер леди Мильфорд. Шиллер поднимается здесь до гневного обличения одной из наиболее бесчеловечных черт немецких феодалов, торговавших своими подданными.

В «Коварстве и любви» критическая социально-обличительная тенденция сочетается с утверждением гуманистических, просветительских идеалов. Люди чувства, Луиза и Фердинанд, являются носителями принципа естественного равенства; недаром их любовь сломала сословные перегородки, разделявшие их. И их любовь одержала моральную победу над миром феодального произвола.

В этой пьесе реальное начало органически сливается с идеальным. Высокая идейность сочетается в трагедии с исключительно большой жизненной правдивостью всего изображаемого.

Каждая деталь действия приобретает особую значительность из-за непосредственной переключки с действительной немецкой жизнью того времени. Благодаря своему реализму «Коварство и любовь» стала трагедией огромной обличительной силы. Каждая строчка ее дышит ненавистью к угнетателям немецкого народа. Правдивые жизненные образы, понятная всем трагическая ситуация сделали это произведение одним из лучших выражений трагической судьбы народа под гнетом феодализма.

Личная трагедия Луизы Миллер превратилась в политическую драму. Шиллер не скрывал своей тенденциозности, но свою ясно выраженную антифеодалную тенденцию он растворил в ткани живых художественных образов, что и сделало «Коварство и любовь» одним из величайших реалистических произведений мировой драматургии.

«Коварство и любовь» — высшая точка в развитии антифеодалной драмы Германии. Но, как и штюрмеры старшего поколения, Шиллер оказался теперь перед вопросом: что делать, когда даже нельзя надеяться на благоприятные перемены?

Отсутствие реальных предпосылок для буржуазно-демократической революции явилось причиной перелома в мировоззрении и творчестве Шиллера.

ДРАМАТУРГИЯ ШИЛЛЕРА В ВЕЙМАРСКИЙ ПЕРИОД

После создания «Коварства и любви» Шиллер оказался на распутье.

Покинув Мангеймский театр, он ведет скитальческую жизнь. Занятия литературой и историей не приносят ему средств, достаточных, чтобы существовать. От полной нищеты его спасает поддержка друга Кёрнера, к которому он переезжает в Дрезден. Эти годы жизни Шиллера — 1784—1787, — так называемый «дрезденский период», — отмечены мучительными идейными исканиями — социальными, философскими, эстетическими, сказавшимися в его длительной работе над драмой «Дон Карлос», отразившей новые настроения и взгляды поэта.

«Дон Карлос» (1787), подобно «Эгмонту» Гёте, — произведение переходное по своему характеру, в нем еще есть отголоски первого периода творчества Шиллера и намечаются те тенденции, которые привели писателя к классицизму.

В отличие от ранних пьес, написанных прозой, «Дон Карлос» — трагедия в стихах. Это историческая драма, но, если в «Заговоре Фьеско» есть разнообразный исторический фон, включающий изображение различных социальных слоев, вплоть до представителей народа, в «Дон Карлосе» действие происходит в узком кругу двора испанского короля Филиппа II. Каж-

дый персонаж воплощает какой-нибудь принцип, политический или нравственный, и по существу это типичная драма, в которой герои являются «рупорами духа времени».

В трагедии две линии действия, переплетающиеся одна с другой. Первую линию составляет история любви наследного принца Дон Карлоса к своей мачехе, жене короля Филиппа II. Воспитанный своим другом, маркизом Позой, в духе идеалов гуманности и справедливости, Дон Карлос, охваченный безнадёжной страстью, забывает обо всем на свете, кроме своей любви. Для Карлоса вся несправедливость жизни пока что заключается в том, что он не может быть счастлив с любимой женщиной и что эта любовь ставит его во враждебное положение к собственному отцу. Положение Дон Карлоса осложняется тем, что принцесса Эболи, которая любит его, из ревности выдает королю тайну чувств принца. Маркиз Поза, используя влияние королевы на Дон Карлоса, побуждает последнего отказаться от стремления к недостижимому для него счастью в любви и посвятить свои силы общественному благу.

Вторую линию действия составляет деятельность маркиза Позы. Поза приехал из Нидерландов, где народ ведет борьбу за свое освобождение от испанского владычества. Горячий защитник справедливости, гуманист Поза хотел бы добиться этого освобождения мирным путем. С этой целью он и прибывает ко двору испанского короля Филиппа II.

Чтобы осуществить свою задачу, маркиз Поза входит в чуждый ему придворный мир, пытается посредством интриг и дипломатической игры добиться своей цели. Он пробует завоевать доверие короля, с тем чтобы побудить его добровольно освободить Нидерланды.

Маркиз Поза — прекраснодушный идеалист. Ему кажется, что если воздействовать на добрые чувства тех, в чьих руках находится власть, то можно облегчить положение народа. Ради этого он готов даже надеть личину придворного, хитрить и изворачиваться. Но маркиз Поза — плохой политик; ему приходится убедиться в том, что его апелляция к доброй воле короля оказывается бесплодной.

Примерно тогда же, когда Поза убеждается в невозможности осуществить свой план и склонить на свою сторону короля, Дон Карлос убеждается в невозможности для него личного счастья. Дон Карлоса и маркиза Позу связывала дружба, но принц не понимал высоких стремлений, побуждавших его друга действовать при дворе. После того как они оба пережили неудачу, между ними возникает более тесное духовное общение. Маркиз Поза возлагает теперь свои надежды на Карлоса, как на принца, который, став монархом, осуществит «мечту о нашем

новом государстве». Но поздно! Теперь против них весь двор и сам король. Жизнь Дон Карлоса в опасности. Ради того чтобы спасти принца от гибели, маркиз Поза подставляет свою грудь и падает, сраженный пулей, предназначавшейся Дон Карлосу. Но и Карлосу не суждено осуществить мечты его друга. Перед самым побегом его арестовывают, и король отдает Дон Карлоса в руки палачей инквизиции.

Главным героем трагедии является маркиз Поза. В этот образ Шиллер вложил много личного, сделал его своим «рупором». Поза мечтает об общественной гармонии, когда настанет

...смягчение нравов. Счастье граждан
С величьем государей уживется.
Своих детей скупое государство
Беречь начнет, и человеческой станет
Необходимость¹.

Свои политические идеалы Поза излагает королю Филиппу II, надеясь склонить его на свою сторону. Свобода, считает маркиз Поза, является законом природы, и она должна стать основой государства. Его задача — способствовать возрождению человека. На короля ложится миссия воспитать граждан:

...счастью народов
Да служит государственная власть,
Служившая, увы, так долго только
Величью короля! Восстановите
Столь павший знатный титул человека!
Да будет вновь, как древле, гражданин
Для трона целью. Да не будет связан
Ничем, помимо столь же чтимых прав
Своих собратьев! И когда к сознанию
Своей цены вернется человек,
Себе же возвращенный, и свобода
В нем воспитает честь и благородство,—
Тогда-то, сир,— свою державу сделав
Счастливейшею в мире,— вы как долг
Воспримете и покоренье мира².

В критике распространено мнение, что «Дон Карлос» — произведение, утверждающее принципы просвещенного абсолютизма. Действительно, маркиз Поза, желающий избежать такого положения, когда народ с оружием в руках восстанет на защиту своих прав, пытается убедить короля произвести сверху необходимые изменения в государстве. Потерпев в этом неудачу и не убедив Филиппа II, Поза переносит свои надежды на наследного принца. Но каковы бы ни были иллюзии героя драмы, весь ход действия убедительно показывает их неосуществимость. Феодално-абсолютистское государство по самой своей приро-

¹ Перевод И. Мандельштама.

² То же.

де неспособно выполнить ту задачу, которую хочет возложить на него маркиз Поза. Шиллер показывает это, создавая образы представителей правящей знати (герцог Альба) и представителей католической церкви (монах Доминго, великий инквизитор). Они воплощение тех сословий, которым нужно феодальное государство, а оно может держаться только угнетением народа и подавлением всякой свободы. Эти люди не знают сомнений, они непреклонны в своей жестокости, ибо для них ясно, что стоит им поступиться хотя бы частицей своих привилегий и власти, как они подрежут тот сук, на котором сидят.

Несколько сложнее образ короля Филиппа II. Среди других отклонений от истории, которые позволил себе Шиллер в этой драме, одним из наиболее разительных является изменение характера Филиппа II по сравнению с реальной личностью этого монарха. Непреклонного и неумолимого в своей жестокости Филиппа II Шиллер наделил некоторой слабостью, сомнениями и колебаниями. Это понадобилось драматургу вовсе не для того, чтобы смягчить образ короля. Шиллер хотел показать через сомнения и колебания Филиппа II неустойчивость его власти. Филипп II желает иметь «человеческое» оправдание для своего господства. Он ощущает потребность в том, чтобы близкие его любили. Ему нужна нравственная опора, ибо он смутно сознает несправедливость своей власти. Через душевный кризис Филиппа II Шиллер хотел отразить социальный кризис феодальной монархии, не имевшей никакой поддержки в народе и державшейся только террором.

Но Филипп считает, что допустить человечность — значит отказаться от самого существа своей власти, изменить природе абсолютистского государства. Он приходит к выводу, что все человеческое — любовь, дружба — непримиримо с этим государством. И тогда Филипп отказывается искать поддержки своей власти в человечности. Он возвращается на путь естественный для абсолютистского государства — путь насилия и террора. Первой жертвой короля падает маркиз Поза, второй — его собственный сын Дон Карлос.

Трагедия показывает, что Шиллер не возлагает никаких надежд на абсолютистское государство, не ждет, что оно осуществит его идеал свободного общества. Примирение Шиллера с феодальной действительностью было лишь внешним. Так же как и Гёте, Шиллер отнюдь не строил себе никаких иллюзий насчет возможности сделать феодально-абсолютистское государство средством освобождения народа.

В поисках решения волновавших его проблем Шиллер обращается к изучению истории и философии. Он становится профессором истории Йенского университета. Из его исторических

работ наиболее значительными являются «История отпадения Нидерландов» (1788) и «История Тридцатилетней войны» (1791—1793). История отпадения Нидерландов от Испании привлекла Шиллера как пример буржуазно-демократической революции, решавшей одновременно две задачи: освобождение от феодального и национального гнета. Сочувствуя этому движению, Шиллер в особенности симпатизировал его умеренному крылу. История Тридцатилетней войны интересовала Шиллера в связи с проблемой государственного и национального единства Германии.

Взгляды Шиллера на историю были просветительскими. Как и другие просветители, Шиллер в противовес феодально-монархической историографии основное внимание уделял не деяниям царственных особ, а социальным и культурным факторам, выделяя в историческом процессе идейные течения, которым он придавал большое значение. Он разделял просветительскую веру в неуклонный прогресс человечества. Вместе с тем Шиллера интересовали в истории поворотные, революционные периоды. Взгляды Шиллера на историю во многом определили его исторические драмы веймарского периода.

Другим идейным фактором, оказавшим важное влияние на последующее драматургическое творчество Шиллера, была разработанная им эстетическая теория. Вопросы искусства Шиллер всегда связывал с проблемами общественной жизни. Поэтому и эстетика его может быть правильно понята только в связи с социально-политическими позициями драматурга.

Как мы знаем, условия, господствовавшие в Германии, вынудили Шиллера признать невозможность революционного переворота в стране. Более того, встретив с большим интересом начало буржуазной революции во Франции, Шиллер затем занял резко враждебную позицию по отношению к плебейско-демократическим методам борьбы против феодализма. Казнь Людовика XVI и якобинский террор вызвали решительное осуждение с его стороны. Вот почему, узнав, что Национальное собрание в 1792 году избрало его почетным гражданином Французской республики, Шиллер отказался от этого звания.

Отвергая революционные пути, Шиллер искал других, мирных средств для осуществления своих общественных идеалов.

Он считал, что первоочередной задачей является идейное воспитание народа, пробуждение в нем тех качеств, которые необходимы для того, чтобы каждый почувствовал потребность в свободе.

Продолжая традицию просветителей, Шиллер отводил искусству важнейшую роль в духовном воспитании народа. Однако рекомендуемый им путь был несколько более сложным,

чем у просветителей. Те видели в искусстве средство прямой пропаганды передовых буржуазно-демократических идей. Шиллер считал наиболее действенным средством внедрения этих идей в массы воспитание чувства красоты. Красоту Шиллер понимал не как внешнее формальное качество явлений, а как их внутреннюю природу. Красота несовместима с приниженностью человека; ее высшим проявлением может быть только свободный, всесторонне развитый человек, не испытывающий никакого гнета. Именно такой смысл вкладывал Шиллер в понятие красоты, когда писал в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1794), что «для решения на опыте политической проблемы нужно пойти по пути эстетики, ибо только путем красоты можно достичь свободы».

Шиллер создал теорию, согласно которой люди могут обрести внутреннюю духовную свободу посредством искусства в так называемом «царстве эстетической видимости». В искусстве человек обретает все то, чего он лишен в реальной действительности. В стихотворении «Слова веры» Шиллер даже доходит до утверждения, что достижение такой внутренней свободы духа возмещает отсутствие реальной свободы и является более желательным, чем народное восстание, которое, как ему кажется, может породить лишь анархию.

А в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллер писал: «...В царстве эстетической видимости осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть осуществленным и в действительности...». Шиллер даже считал благодетельной судьбу, «которая, как кажется, только для того ограничивает человека в действительности, чтобы наказать его в мире идей».

Все эти эстетические построения были попыткой оправдать бессилие и вынужденное бездействие передовых слоев немецкого общества, не имевших возможности добиться реальной политической свободы. Но само собой разумеется, это отнюдь не компенсировало отсутствия равенства в общественной жизни. Вот почему Энгельс считал, что все эти попытки Шиллера представляют собой не более как «замену плоского убожества высокопарным»¹.

Во всем этом нельзя не увидеть трагедию великого художника, который был вынужден отказаться от реальной борьбы. Но, уходя в мир красоты и духовных интересов, Шиллер не отказывался от своих идеалов. Через эстетическое воспитание человечества он стремился содействовать их утверждению в жизни.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 4. М., 1955, стр. 233.

Как и просветители XVIII века, он видел в античности образец высокого развития духовной культуры и гражданских законов. Просветители Винкельман и Лессинг выдвинули положение о том, что идеал красоты, осуществленный античным искусством, был следствием гражданской свободы. Шиллер перевернул этот тезис, выдвинув идею, что возрождение античной красоты и гармонии должно подготовить человечество к возрождению гражданской свободы. Отсюда вытекала разработанная им в его эстетических трудах теория нового классицизма в искусстве. Шиллер при этом имел в виду не слепое подражание внешним формам искусства античности, а возрождение свободного духа древней культуры, сочетание прекрасного с истинным и справедливым.

Свой идеал красоты Шиллер противопоставлял не только жестокому произволу феодально-абсолютистского строя, но и бездушному меркантилизму рождавшегося буржуазного общества.

Наряду с разработкой общеэстетических проблем Шиллера специально интересует вопрос о трагическом. Обращаясь вместе с Гёте к изучению античной драматургии, стремясь использовать ее наследие для создания новых образцов прекрасного в драме, Шиллер, так же как и его друг, пришел к выводу, что античное понимание трагедии не соответствует ни характеру современного мышления, ни действительности нового времени. Если у авторов античных трагедий человек находился во власти божественных сил и судьба его определялась роком, то в современной трагедии герой должен быть личностью, действующей свободно. Отвергая античное понятие рока, Шиллер все же считал, что современной драме должен быть присущ трагизм, который представлял бы собой воплощение необходимости, закономерно вытекающей из противоречий самой жизни. То, что можно назвать роком в трагедии нового времени, не является следствием действия сверхъестественных сил, а проистекает из жизненных обстоятельств, выявляющих нравственные качества героя, обреченного на страдание и гибель. Трагический конфликт, по Шиллеру, имеет своей основой противоречие между чувственными стремлениями и моральным долгом человека. Исход этого противоречия в трагедии — только в гибели героя. Но его нравственная стойкость и чистота стремлений должны воспитывать в людях героические чувства.

Переходя к рассмотрению драматургического творчества Шиллера в этот период, следует иметь в виду, что, хотя Шиллер и стремился в своих произведениях воплотить разработанные им эстетические принципы, однако смысл его драм не может быть объяснен только субъективными замыслами автора. Содержание драм, написанных Шиллером в этот период,

гораздо шире его собственных теоретических концепций. Шиллер-художник нередко вступал в конфликт с Шиллером-теоретиком, и в тех случаях, когда победу одерживал художник, произведения Шиллера выигрывали в реальном, жизненном значении.

Первым плодом новых исторических и эстетических воззрений была драматическая трилогия «Валленштейн» (1797—1799). Это монументальное драматическое произведение, сложная композиция которого отличается глубоким внутренним единством, благодаря чему три части его при всей законченности каждой из них по-настоящему могут быть поняты лишь в связи с целым.

Пролог — «Лагерь Валленштейна» — изображает армию и дает как бы общую характеристику всей эпохи. Вторую часть составляет драма «Пикколомини», в которой изображается генералитет и офицерство армии Валленштейна, и, наконец, третья часть трилогии — трагедия «Смерть Валленштейна» — посвящена целиком главному герою трилогии полководцу Валленштейну.

Личность Валленштейна стоит в центре всех изображаемых событий. С его судьбой неразрывно связаны судьбы всех действующих лиц, от генерала до последней маркитантки. В свою очередь и судьба героя зависит от всех тех, с кем он связан, ибо его положение определяется реальной поддержкой армии.

Пролог представляет собой ряд жанровых сцен, полных реализма. В нем преобладает реально-бытовой элемент и есть изрядная доля комического. «Пикколомини» — драма, в которой главное место занимают люди «среднего состояния». Наконец, «Смерть Валленштейна» — трагедия, посвященная судьбе выдающейся личности.

В трилогии наиболее непосредственно реалистической является первая часть. Шиллер создает здесь картину, полную подлинно шекспировской живости. С исключительно большим реализмом рисует он образы солдат армии Валленштейна. Каждая фигура, даже самая незначительная, очерчена с большой жизненной правдивостью.

Во второй и третьей частях мы видим сочетание реального и идеального. Персонажи выступают здесь одновременно как живые индивидуальности и как носители определенных абстрактных качеств и тенденций, что особенно проявляется в образе положительного героя — Макса Пикколомини. Так в одном большом произведении мы наблюдаем общую для всего творчества Шиллера тенденцию, которую отметил Белинский: «Покоряясь духу времени, он (Шиллер.— *Ред.*) хотел быть реальным в своих созданиях, но идеальность оставалась преобладающим характером его поэзии, вследствие влечения его гения».

Исторические события Тридцатилетней войны, положенные Шиллером в основу его трилогии, служат фоном для конфликта двух социально-этических начал в природе человека, которые Шиллер охарактеризовал в своей статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1796). Здесь он противопоставил друг другу два основных, по его мнению, типа людей: реалиста и идеалиста. Из них первый видит цель жизни в тех конкретных материальных благах, которые она дает. Практические интересы преобладают у реалиста, тогда как идеалист ставит перед собой жизненные задачи, имеющие значение не только для него, но и для других. Он руководствуется высокими идеалами истины, добра и красоты. Реалист действует применительно к существующим условиям, идеалист исходит не из них, а из своих высоких нравственных понятий. Подавляющее большинство персонажей трилогии — «реалисты» в том смысле, как понимает этот термин Шиллер. Они стремятся к своим личным целям, эгоистичны, каждый заботится о своем благополучии, стремясь завоевать возможно более высокое место для своей персоны. Это относится почти ко всем действующим лицам, начиная от рядовых солдат до полководца Валленштейна. Все они — рабы своей чувственной природы. Независимо от того, какую цель они себе ставят — раздобыть ли денег посредством мошенничества в картах, как шулер в «Лагере Валленштейна», или стать главнокомандующим, как генерал Пикколомини, или, наконец, добиться короны, как генералиссимус Валленштейн, — эти люди — рабы реального, материального. Даже тогда, когда у них есть принципы, эти последние у всех, в том числе и у Валленштейна, не более как прикрытие и оправдание их эгоистических стремлений.

И только два человека среди многочисленных персонажей трилогии не принадлежат к этому миру. Это — Макс Пикколомини и его возлюбленная Текла, дочь Валленштейна. Они любимые герои Шиллера, воплощающие его понимание высшей человечности. Идеалисты Макс и Текла обладают способностью стать выше своих личных интересов. Это проявляется в том, что каждый из них готов пожертвовать своей любовью и отказаться от нее во имя того, что он считает своим нравственным долгом.

Изображая людей, следующих велениям своей чувственной природы, Шиллер стремится убедить в том, что подлинное счастье не суждено этим «реалистам», независимо от того, достигают или не достигают они своей цели. Равно несчастны и Валленштейн, трагически погибающий, не осуществив свои мечты, и Пикколомини-отец, добивающийся осуществления своей мечты. Подлинное счастье, считает Шиллер, возможно только для та-

ких возвышенных душ, как Макс и Текла, ибо они достигают нравственного удовлетворения от сознания честно выполненного долга даже тогда, когда это обрекает их на личное несчастье и трагическую гибель.

Замысел Шиллера заключался, таким образом, в том, чтобы, изобразив борьбу физического и духовного начала в природе человека, восславить величие и красоту героев, наделенных высокой духовной силой.

Наряду с конфликтом этическим в трагедии разыгрывается борьба, имеющая социально-политическое значение. Армия Валленштейна, возникшая для защиты империи от внешних врагов, превращается в такую большую силу, что становится как бы государством в государстве. Валленштейн, держащий всю эту силу в своих руках, решает воспользоваться ею для того, чтобы основать самостоятельное Богемское королевство и стать в нем королем. Это грозит целостности империи. Возникает борьба между Валленштейном и сторонниками империи. Главным защитником интересов империи выступает в трилогии Октавио Пикколомини.

Борьба между Валленштейном и Пикколомини старшим является, таким образом, выражением столкновения двух тенденций. В политическом отношении Валленштейн воплощает принцип сепаратизма, а Октавио Пикколомини — принцип единства империи. Оба они «реалисты» (в шиллеровском понимании этого слова), но между ними есть различие в плане социально-этическом. Пикколомини-отец сторонник традиции, законности, установленного порядка. Для него существующее общество, сословия и социальные градации являются обязательными. Он хочет занять место повыше на лестнице социальной иерархии, но он никогда бы не возмечтал о том, чтобы стать самостоятельным властителем. В отличие от него Валленштейн человек новой формации. Это один из тех представителей буржуазного индивидуализма, которых Шиллер неизменно осуждал. В каком-то смысле предками Валленштейна в творчестве Шиллера являются Карл Моор и Фьеско, в той мере, в какой они воплощают в себе принцип Катилины, то есть выдающегося человека, считающего, что личные достоинства дают ему право навязывать свою волю обществу. Именно таков Валленштейн. Шиллер стремится показать, что гибель Валленштейна неизбежна по двум причинам. Во-первых, потому, что он верил в материальную, физическую силу, в мощь своей армии; он полагался на свой личный авторитет в войсках. У него не было *идеи*, которой он мог бы вдохновить своих сторонников. Как только они убеждаются в том, что Валленштейн перестает быть силой, его прежние сторонники бегут от него. Вторая причина гибели Валленштейна, по Шиллеру,

заключается в том, что он хотел противопоставить себя исторически сложившимся формам государственной жизни.

Но, кроме всего, Шиллер наделил еще своего героя одной чертой, которая должна показать его сходство и его отличие от героев античной трагедии. Валленштейн суеверен. Он верит в астрологию. Как показывает Шиллер, звезды не имеют никакого влияния на судьбу героя, хотя Валленштейн верит в то, что небесные светила определяют судьбу людей. Это его заблуждение отражает непонимание героем зависимости своей судьбы от других людей. Валленштейну кажется, что он настолько выделяется как человек над общим уровнем, что его судьбу могут решать только небеса. Суеверие Валленштейна глубоко коренится в его индивидуализме, в вере в свою «звезду». Шиллер обрекает своего героя на гибель именно потому, что он воплощал ненавистный писателю принцип эгоизма и господства низменно «реального» начала над идеальным.

Глубоко трагичной оказывается судьба Макса Пикколомини. Он любил Валленштейна, видя в нем замечательную личность. Из-за таланта Валленштейна Макс не разглядел себялюбивой души своего героя. Валленштейн в свою очередь ценил преклонение и дружбу молодого Пикколомини; в поддержке этого идеалиста он видел как бы духовную опору для себя.

Борьба между Валленштейном и Октавио Пикколомини поставила Макса перед необходимостью выбора: стать ли на сторону отца или сохранить верность другу? Ценил духовные связи выше кровных, Макс делает сначала выбор в пользу Валленштейна. но, убедившись в том, что его герой и кумир совсем не столь идеален, как ему представлялось, Макс отходит от него. Но он не примыкает и к своему отцу, считая, что тот избрал кривой, несправедливый путь. Чтобы найти выход из неразрешимого противоречия, Макс бросается в битву и находит в ней смерть. Он предпочитает трагически бесцельно погибнуть, чем совершить предательство по отношению к отцу или другу, чем изменить генералу, которому он присягал, или государству, подданным которого он является.

Финал трагедии таков: империя спасена, но это достигнуто посредством коварства, подлого предательства и убийства. Борьба, в которую было втянуто столько людей и которая стоила многих жертв, завершена. В ней погибли и правые и неправые. Единственный реальный результат всего этого то, что Октавио Пикколомини, предавший своего друга Валленштейна и потерявший сына, в награду за свои «деяния» получает от императора титул князя.

Этим мотивом, полным горькой трагической иронии, завершается грандиозная трилогия Шиллера.

В «Валленштейне» Шиллер выражает в драматической форме свою концепцию исторического процесса. Пути истории, согласно Шиллеру, трагичны. В сложной борьбе различных интересов победу одерживает более прогрессивное историческое начало. Но эта победа достается дорогой ценой. В ней гибнут прекрасные люди, подобные Максусу Пикколомини. Государство жестоко, ибо оно безжалостно подавляет всех, кто хочет подорвать его могущество. В этой борьбе индивида и государства (Валленштейна против империи) Шиллер увидел, что та и другая сторона и права и неправы. Валленштейн прав, борясь за интересы личности, но несправедлив, ибо он стремится поправить свободу других. Справедливость государства в том, что оно утверждает единство общества и препятствует анархии. Его несправедливость в том, что оно строит свое могущество на попрании интересов отдельных людей. Любимый герой Шиллера в этой трилогии Макс Пикколомини, выражая позицию самого автора, пытается найти решение волнующих его жизненных вопросов не в сфере государственной жизни, не в борьбе за свои личные интересы. Он — личность, которая служит идеалу человечности.

В трагедии «Мария Стюарт» (1800) борьба двух королей, Елизаветы Английской и Марии Шотландской, служит Шиллеру для создания драматического конфликта, где в новом обличье предстают те же силы, которые боролись в «Валленштейне». Королева Елизавета — воплощение принципа государственности, но в ней происходит борьба между королевой и женщиной, и первая в Елизавете всегда побеждает вторую. Мария Стюарт также, в бытность свою королевой, стояла перед этой дилеммой, но она, в противоположность Елизавете, всегда отдавала предпочтение женскому, личному началу.

Шиллер показывает конфликт между королевами уже в его последней стадии, когда Мария оказывается пленницей Елизаветы, которая держит в своих руках судьбу бывшей шотландской королевы. Шиллер не идеализирует ни одну из двух королей. Если Елизавета жестока и лицемерна, то Мария легкомысленна и всегда играла жизнью других людей ради своего личного счастья. Но тогда, когда Мария оказывается перед лицом неминуемой смерти, она начинает очищаться от всей той грязи, которой прежде не стыдилась замарать себя. Она теперь хочет лишь одного — того, на что имеет право каждый человек, — жизни. Но в глазах всех Мария не просто человек. Даже и пленная, она не перестает быть королевой для своих сторонников и для врагов. Поэтому Елизавета не может пощадить Марию. Она ей враг вдвойне — и как соперница в любви к Лейстеру, и как претендентка на английскую корону. Мария хотела бы теперь отделить свое человеческое от королевского, но это уже невоз-

можно. Она не может сохранить жизнь как человек, потому что должна погибнуть как королева.

Борьба между Елизаветой и Марией вместе с тем борьба двух разных принципов. Мария — воплощение старого порядка, опиравшегося на католицизм и могущество феодалов. Елизавета — протестантская королева, чья государственная власть зиждется на поддержке нации. Освободить Марию — значит для Елизаветы дать знамя врагам новой монархии. Она должна казнить Марию во имя государственных интересов. Она хочет казнить Марию как свою соперницу.

Как в «Валленштейне», так и здесь, в борьбу между этими двумя силами оказывается втянутым прекраснородушный молодой идеалист Мортимер. Мортимер любит Марию и хочет спасти ее. Борьба Мортимера за Марию есть борьба за спасение человека и за человечность. Его чувство бескорыстно и жертвенно. Трагедия Мортимера заключается не только в том, что он погибает, не осуществив своей цели, но еще больше в том, что его не понимает даже Мария, за которую он борется. Ибо Мортимер борется не только за физическое спасение Марии, но и за ее духовное возрождение.

Таким образом, в «Марии Стюарт» Шиллер опять противопоставляет носителя своих прекрасных гуманных идеалов тем, кто подавляет высокую человечность во имя безжалостной государственности, и тем, в ком личное оказывается лишь проявлением себялюбия.

В «Марии Стюарт» Шиллер сделал еще один опыт применения законов античной трагедии к жизненному материалу, почерпнутому из истории нового времени. Речь шла не о механическом перенесении приемов античной драмы, а о придании действию подлинной возвышенности и истинного трагизма. Рок, судьба должны были предстать не как действие слепых сил, а как следствие вполне реальной исторической необходимости.

Шиллер начинает действие с того момента, когда Мария уже обречена и гибель ее является неизбежной. Однако эта неизбежность не есть следствие таинственного рока, а выражение закономерности, вытекающей из сложившихся обстоятельств политической борьбы. Вместе с тем для того, чтобы гибель Марии вызвала сострадание, Шиллеру было необходимо смягчить ее вину за прошлые проступки, и он достиг этого, изобразив нравственное просветление Марии в последние дни жизни: она идет на смерть внутренне очистившись от всего того, что составляло ее трагическую вину.

В «Валленштейне» и «Марии Стюарт» определились идейные основы шиллеровского классицизма в драме. Нетрудно увидеть, что классицизм Шиллера кардинально отличается от классициз-

ма XVII века. В классицистской драме XVII века центральный конфликт заключался в непримиримом противоречии между чувством и долгом, между личными интересами и государственной необходимостью. Живя в период, когда абсолютистское государство представляло собой еще прогрессивную силу, драматурги-классицисты считали необходимым утверждать победу долга и принципа государственности. Кризис феодально-абсолютистского государства и развитие освободительных буржуазно-демократических тенденций привели к тому, что на первом этапе просветительства победа долга признавалась справедливой лишь в том случае, если государство представляло собой «просвещенную монархию», не подавлявшую прав личности. В дальнейшем развитии просветительской драмы мы видим, что частная жизнь, представлявшая собой не что иное, как идеализированный буржуазный быт, противопоставляется феодальной государственности. Классицизм Шиллера — высшая стадия в развитии данного круга идей. Шиллер равно отвергает и государственность, как феодальную, так и буржуазную, и то утверждение личности, которое таило в себе оправдание буржуазного индивидуализма. Шиллер утверждает человечность, которая не уместится не только в узкие рамки феодальной общест-венности и государственности, но и в более широкие рамки буржуазного строя. Этот идеал был выражением глубокой народности писателя, и не его вина, а беда, что исторические условия сложились неблагоприятно, делая для Шиллера невозможным реальное практическое воплощение его идеала. Вот почему благородные герои Шиллера, эти мечтатели и идеалисты, трагически гибнущие в мире, полном жестокости и бесчеловечности, неизменно вызывают горячее сочувствие зрителя, видящего в них утверждение высшей гуманности и человеческого благородства.

В трагедии «Мессинская невеста» (1803) Шиллер не ограничился стремлением утвердить красоту высоких этических идеалов. Он сделал здесь попытку возродить и некоторые формальные приемы античной трагедии, в частности хор. При этом в трактовке понятия судьбы он также старался максимально приблизиться к античной трагедии.

В основе трагедии лежит искусственный сюжет о любви двух братьев к девушке, оказывающейся их сестрой. Жизнь предстает здесь как абсолютная игра случайностей, находящихся совершенно вне воли человека. Единственной реальностью оказываются человеческие чувства и эмоции. Трагедия изображает борьбу между любовью и ревностью, между родственными чувствами и злобой. Мать, два брата и сестра оказываются поставленными в такие положения, когда каждый из них попадает во власть непримиримых чувств.

В предисловии к трагедии Шиллер развивает некоторые положения своей эстетической теории. Он считает, что задача искусства состоит в том, чтобы возбудить и развить в каждом человеке силу, «от которой весь чувственный мир, тяготеющий на нас, как масса грубой материи, гнетущей нас, как слепая власть рока, удаляется в объективную даль, преобразуется в свободное действие нашего духа — и материальное подчиняется идеальному».

Однако так как действие трагедии может настолько покорить душу зрителя, что сделает ее «добычей впечатлений», то, чтобы открыть для зрителя возможность отвлечения от действия, Шиллер считает необходимым ввести в трагедию хор, как это было в античных драмах. Хор, по мнению Шиллера, придает действию спокойствие, помогает очищению души зрителя от страданий и страстей. Введение хора, как ни старался Шиллер найти ему художественное оправдание, на самом деле только усугубило искусственность и нереалистичность этой трагедии. Несмотря на прекрасный поэтический язык, несмотря на то, что и здесь звучат в речах хора и персонажей возвышенные шиллеровские идеи, вся трагедия в целом является наименее жизненной из драм Шиллера.

Органическим продолжением лучших сторон творчества Шиллера является его «Орлеанская дева» (1801).

Сюжет драмы основан на истории французской национальной героини Жанны д'Арк. Ко времени Шиллера этот сюжет имел уже значительную литературную историю. За наивными народными легендами о национальной героине Жанне д'Арк, возникшими еще в ее время (XV в.), появилась поэма французского классициста Шаплена (XVII в.), использовавшего историю Жанны д'Арк для прославления феодальной монархии и католической церкви.

Просветительский XVIII век ответил на клерикально-монархическую трактовку истории Жанны д'Арк сатирической поэмой Вольтера «Орлеанская девственница», направленной против того, что восхвалял Шаплен. Однако антифеодальная и антиклерикальная сатира Вольтера задела и образ героини, значительно снизив его. Шиллер как бы выступил с реабилитацией образа народной героини, на новой идейной основе возвращаясь к первоначальной трактовке личности Жанны д'Арк. В изображении Шиллера Жанна д'Арк — величественная народная героиня. Под пером Шиллера история Жанны д'Арк превратилась в трагедию великой личности, не понятой и не оцененной своим веком. Буржуазная критика обычно видит в этом произведении изображение конфликта между долгом и чувством в душе героини. Хотя этот момент, несомненно, имеет

место в пьесе, однако он не является центральным и составляет лишь часть другого, более широкого конфликта.

Центральной проблемой драмы является вопрос об отношениях между выдающейся личностью, совершающей великое общенародное дело, и всем народом.

Героиня Шиллера — простая девушка из народа, которая, однако, значительно возвышается над своей средой. Будучи низкого звания и далекая от тех, кто решает судьбы страны, она живет не мелкими интересами своей среды, а мыслит в масштабе всей нации. Она сознает себя человеком, избранным высшими силами для того, чтобы спасти свой народ в момент, когда он оказался на краю гибели. Шиллер подчеркивает, что ни король, ни дворянство не способны удержать страну от гибели. Только живая сила самого народа может предотвратить катастрофу. Воплощением этой силы и является Жанна д'Арк. Но никто из окружающих ее не понимает высокого одушевления, поднимающего Жанну над уровнем обычных человеческих сил и стремлений. Этого не понимает большинство придворных, не понимает даже отец Жанны д'Арк.

Однако и сама Жанна ощущает в своей душе противоречие. Ей представляется, что высокий подвиг, который она призвана совершить, требует полного отречения от своей личности. Между тем судьба готовит ей тяжелое испытание. Она влюбляется в английского рыцаря Лионеля, который принадлежит к лагерю ее врагов. Она побеждает Лионеля, но вместо того, чтобы уничтожить его, она, повинувшись вспыхнувшему в ней чувству, отпускает его на свободу, хотя сознает, что это противоречит ее долгу. Это отступление от долга терзает душу самой Жанны. Оно лишает ее той внутренней уверенности и силы, которые ей нужны для борьбы за освобождение своего народа от ига чужеземцев. Жанна д'Арк попадает в плен к врагам, которые отнюдь не склонны проявить к ней милосердие. Между тем борьба между французами и англичанами продолжается, и Жанна из башни, где она заточена, видит сражение между своими соотечественниками и их врагами.

У Жанны великая обида на свой народ. Ее пленению предшествовало то, что от нее все отвернулись, когда она отказалась поклясться в том, что ей дал силу бог, а не дьявол. Жанна считала, что само дело, которое она творит, свято и благородно, и потому ей нет нужды доказывать свою чистоту. Однако никто, за исключением любящего ее Дюнуа, не понял Жанны. И все же теперь, когда она узницей увидела, что ее соотечественникам грозит поражение, Жанна разрывает цепи, в которые ее заковали, бежит из заточения и появляется на поле битвы. Ее появление вселяет силы в сражающихся французов, и это меняет

исход сражения. Жанна смертельно ранена, и все же в этот последний час она испытывает радостное чувство, что народ снова признал ее своей, принял в свою среду:

Итак, опять с народом я моим,
И не отвержена, и не в презренье,
И не кланут меня, и я любима...¹.

«Орлеанская дева» знаменовала выход Шиллера к новой теме, теме народа. Здесь получает решение та проблема, которую не могли решить другие благородные герои Шиллера — ни Макс Пикколомини, ни Мортимер. Не за чуждое народу государство, не за индивидуальную свободу должен бороться благородный человек, а за свободу своего народа. «Орлеанская дева» — произведение, особенно важное в идейном развитии Шиллера. Писатель находит благородную цель, достойную человека, — служение родине и своему народу.

Следующий шаг в развитии темы борьбы за свободу Шиллер делает в «Вильгельме Телле» (1804).

Шиллеровская трактовка швейцарской истории, из которой им был заимствован сюжет, находится в некотором противоречии с историческими фактами. Модернизируя характер событий, Шиллер изображает средневековых швейцарских крестьян передовыми борцами за освобождение своей страны от австрийского ига. У Шиллера события выглядят так, как если бы швейцарцы боролись за более высокие принципы общественного устройства, нежели те, которые им навязывали австрийцы. Между тем, как отмечал Энгельс, средневековая Швейцария находилась на очень низкой, примитивной ступени общественного развития, и «достопамятное освобождение из когтей австрийского орла не выдерживает пристального рассмотрения при свете дня. Австрийский дом показал себя прогрессивным один только раз на протяжении всей своей истории. Это было в начале его карьеры, когда он выступал в союзе с меццанством городов против дворянства и пытался основать немецкую монархию. Он был прогрессивным в высшей степени по-меццански, но все же прогрессивным. И кто же оказал ему тогда наиболее решительное сопротивление? Жители старых швейцарских кантонов. Их борьба против Австрии, достопамятная клятва на Грютли, геройский выстрел Телля, навеки достопамятная победа при Моргартене — все это было борьбой упрямых пастухов против напора исторического развития, борьбой косных, застывших местных интересов против интересов всей нации, борьбой невежества против образованности, варварства против цивилизации. Пастухи одержаж-

¹ Перевод В. А. Жуковского.

ли победу над тогдашней цивилизацией, и в наказание за это они были отрезаны от всей последующей цивилизации»¹.

Обращаясь к драме Шиллера, следует поэтому отвлечься от того действительного смысла, который имела борьба между Швейцарией и Австрией. В своей пьесе Шиллер изображает австрийских покорителей Швейцарии как представителей феодальной тирании, тогда как швейцарский народ предстает у него одушевленным идеалами демократии и гражданской свободы. Борьба швейцарцев против Австрии в пьесе Шиллера является одновременно и борьбой за свободу от иностранного порабощения и феодального гнета.

Выше было указано, что в годы Французской революции Шиллер выступил как решительный противник революционных методов борьбы народа против своих угнетателей. В течение более чем десяти лет Шиллер вообще отвергал насилие как средство борьбы за справедливость. В «Вильгельме Телле» Шиллер делает шаг вперед и в этом отношении. Он показывает, что безудержный произвол австрийских феодалов делал совершенно необходимой для народа самозащиту, ибо под угрозой было поставлено самое его существование. Штауффахера лишают дома, Мельхталью выкалывают глаза, у крестьян отнимают имущество, угрожают их личной безопасности. Тогда народ восстает.

Герой драмы Вильгельм Телль — человек мирного нрава, который вначале не признает насилия. Но притеснения австрийцев заставляют даже и его прибегнуть к этому средству борьбы. Телль долго крепился. Но и он не выдержал, когда его заставили стрелять в яблоко, поставленное на голове его сына. Даже тогда, когда Телль уже решил, что австрийский наместник Гесслер достоин смерти, он не хотел сначала обогреть свои руки его кровью. Он пустил лодку Гесслера по бурному озеру, надеясь, что природа отомстит злодею за все его преступления и Гесслер утонет. Однако Гесслер спасся и продолжал творить жестокости. Тогда Телль принял решение собственными руками убить его:

Твой час пробил, — ты должен умереть!
Убийство мне и в мысль не приходило,
Но ты изгнал меня из мирной жизни,
Ты в сердце мне излил змеиный яд!²

И Вильгельм Телль стрелой из лука убивает притеснителя своего народа. Шиллер в этой драме оправдывает убийство, если оно необходимо для спасения народа от деспотизма.

Хотя история Вильгельма Телля стоит в центре сюжета, не Телль является главным героем драмы. Еще один шаг вперед,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 4, стр. 351.

² Перевод Ф. Миллера.

сделанный Шиллером в его творческом развитии, заключается здесь в том, что в этой драме героем является не отдельная личность, а весь народ. Если Гёте начал свой творческий путь на поприще драматургии с изображения восставшего народа, то Шиллер завершил этим свой творческий путь.

В бумагах Шиллера остались планы и наброски двух других исторических драм; обе они о самозванцах: из английской истории — «Перкин Варбек» и из русской истории — «Дмитрий». Трудно судить, в каком виде завершил бы Шиллер эти свои замыслы. Известно, что в процессе работы он иногда коренным образом менял задуманное. Несомненно то, что Шиллер предполагал и дальше разрабатывать социально-политическую проблематику в драматургии, изображая бурные, критические периоды истории.

Второй период творчества Шиллера убеждает нас в том, что если сначала он категорически отказался от борьбы на поприще реальной действительности и перенес ее «в царство эстетической видимости», то постепенно он все же вернулся к проблемам реальной борьбы. Это возвращение проходило под знаком все усиливающейся революционной тенденции. Можно смело говорить о том, что Шиллер нашел путь к народу. Такой конец его деятельности был логически закономерным, ибо при всех своих отступлениях перед убожеством немецкой действительности Шиллер был и остался одним из величайших народных писателей Германии.

Его искусство ценно не только теми прогрессивными идеями, которые Шиллер утверждал в своих драмах. Огромное социально-воспитательное значение имеют замечательные образы благородных героев и героинь Шиллера, являющихся носителями высочайших этических понятий. Гуманизм и свободолюбие Шиллера благодаря силе и поэтической убедительности его драматургии оказывают вдохновляющее влияние и в нашу эпоху.

ВЕЙМАРСКИЙ ТЕАТР И РЕЖИССУРА ГЁТЕ

Эстетические принципы Гёте и Шиллера в веймарский период их деятельности получили практическую реализацию в Веймарском придворном театре, которым Гёте руководил в течение более четверти века (1791—1817) и для которого Шиллер написал все свои поздние, «веймарские» трагедии.

Театральная практика Гёте, его режиссерско-педагогическая работа в Веймарском театре, была пронизана теми же глубочайшими внутренними противоречиями, что и его литературно-драматическая деятельность. Мечтая о создании в Германии

высокого искусства, одновременно просветительского (по содержанию) и классицистского (по форме), Гёте пытается строить такое искусство в придворном театре карликового немецкого государства — Саксен-Веймарского великого герцогства, столица которого (Веймар) представляла собой крошечный городок, имевший всего шесть тысяч жителей. Провинциальное убожество этих «немецких Афин», как горделиво величали город Веймар славословцы веймарского герцога Карла-Августа, полностью отражалось в созданном по распоряжению герцога придворном театре. Как и во всех других придворных театрах тогдашней Германии, драматические спектакли здесь чередовались с оперными, причем последние пользовались особой любовью герцога и его ближайшего окружения. И как ни велики были усилия Гёте и Шиллера поднять Веймарский театр над обычным уровнем придворных театров XVIII века, превратить его в театр *национальный*, все они разбивались, сталкиваясь со вкусами и требованиями двора и малокультурной бюргерской публики. Зрители Веймарского театра хотели видеть в репертуаре этого театра придворную оперу и мещанскую драму. Об эти два рифа неизбежно должен был разбиться театр высокой классики, созданный двумя величайшими поэтами Германии — Гёте и Шиллером.

Однако, несмотря на все это и на кратковременность существования Веймарского театра под гётевским руководством, история его интересна и поучительна. В этом театре была сделана первая попытка вынесения на сцену крупнейших произведений мирового классического репертуара. Здесь была проделана совершенно исключительная по своему масштабу воспитательная работа с целым актерским коллективом. Здесь были заложены основы новоевропейского искусства режиссуры и впервые сделана попытка широкой реализации принципа актерского ансамбля. Все это обеспечивает Веймарскому театру почетное место в истории не только немецкого, но всего европейского театра.

Прежде чем стать руководителем Веймарского театра, Гёте близко соприкоснулся с театром в качестве актера-любителя и накопил немалый театральный опыт. Интерес к театру проявлялся у Гёте с самого раннего детства. Сначала это был бродячий кукольный театр, показывавший инсценировку народного сказания о докторе Фаусте; затем собственный кукольный театр, подаренный ему бабушкой, на котором маленький Гёте разыгрывал примитивную библейскую драму о Давиде и Голиафе. Когда кукольный театр перестал удовлетворять его, маленький Гёте собирает труппу сверстников и устраивает с ними в течение нескольких лет домашние спектакли. Для своего театра он инсценирует эпические поэмы и романы, а затем пробует сочинять настоящие пьесы. В студенческие годы Гёте продолжает



Гёте и Корона Шрётер в «Ифигении» Гёте
(Веймар, 1789)

увлекаться театром, он выступает в любительских спектаклях и сочиняет пьесы (в том числе оперные либретто).

С момента своего переселения в Веймар по приглашению герцога Карла-Августа в ноябре 1775 года Гёте принимает активное участие в придворных любительских спектаклях, организуемых герцогиней Анной-Амалией, матерью Карла-Августа, большой любительницей театра и покровительницей актеров. В этих спектаклях, происходивших в летних резиденциях герцога, принимала участие с 1777 года известная оперная и драматическая актриса Корона Шрётер (1751—1802), а в 1778 году для исполнения пьесы Кемберленда «Вестиндиец» был приглашен даже знаменитый Эггоф. Сам Гёте с большим успехом исполнял в этих спектаклях роли героев-любowników. Он накопил в этих спектак-



Корона Шрётер

лях немалый творческий и организаторский опыт, потому что художественное руководство придворными спектаклями вскоре перешло к нему.

Гёте очень внимательно подходил к составлению репертуара этого придворного любительского театра. Репертуар театра отличался большим разнообразием. Здесь были и импровизированные комедии, и фастнахшпили Ганса Закса, и комедии Мольера, и сказки Гоцци, и даже «Птицы» Аристофана, обработанные Гёте для современной сцены. Гёте поставил также ряд собственных пьес — юношеские комедии «Капризы влюбленного» и «Совиновники», зингшпили «Лиля» и «Рыбачка», одноактную комедию «Брат и сестра». При постановке последней пьесы в 1776 году Гёте исполнил роль Вильгельма, а роль Марианны играла Амалия Коцебу, сестра драматурга. Весьма оригинально был

поставлен в 1782 году зингшпиль «Рыбачка» в Тифуртском парке, на берегу реки Ильма. Заглавную роль шаловливой рыбачки Дортхен исполнила Корона Шрётер, которая сама сочинила музыку к этой пьесе.

В начале 80-х годов XVIII века участие Гёте в придворных любительских спектаклях значительно уменьшилось. Непосредственной причиной этого является обремененность Гёте многочисленными административными обязанностями по управлению Веймарским герцогством. Как ни мало было это герцогство, как ни ничтожен был его бюджет, все же заботы по управлению финансами, промышленностью, путями сообщения и вооруженными силами герцогства, возложенные на Гёте Карлом-Августом, целиком поглощали его время и отвлекали его от театра. Кроме того, он охладел к придворным спектаклям, потому что они были любительскими и не могли оказать существенного влияния на перестройку немецкого профессионального драматического театра, судьбами которого Гёте живо интересовался.

По мере отхода Гёте от придворного любительского театра последний начинает хиреть и к 1783 году распадается. На смену ему в помещении придворного театра, вновь отстроенного после пожара 1774 года, начинает работать с 1 января 1784 года частная труппа антрепренера Белломо, которая играет здесь целые семь лет (1784—1791), перенося на летние месяцы свои спектакли в курортный городок Лаухштедт. Труппа Белломо была весьма заурядной. Ни по своему репертуару, состоявшему главным образом из мещанских драм Ифланда и Коцебу, ни по своему актерскому составу, не блиставшему крупными дарованиями, эта труппа не отвечала высоким требованиям, которые Гёте предъявлял к театральному искусству. Герцогу Карлу-Августу тоже хотелось создать в своей столице первоклассный театр. Вот почему он обратился к Гёте после его возвращения из длительного путешествия по Италии с предложением взять на себя руководство вновь организуемым Веймарским придворным театром, обслуживаемым труппой профессиональных актеров.

Гёте чрезвычайно серьезно отнесся к полученному им предложению. Оно было ему приятно, и в то же время он долго колебался, прежде чем принять этот пост, ссылаясь на свою недостаточную компетентность и настойчиво выдвигал кандидатуру знаменитого Ф.-Л. Шрёдера. Только после получения от Шрёдера категорического отказа Гёте ответил герцогу согласием. Но и после этого он долго обсуждал с ним принципы, которые должны были быть положены в основу организации придворного театра.

Одним из поставленных Гёте условий являлась полная смена всего актерского состава труппы Белломо. Гёте сохранил из нее

всего четырех актеров, остальных же набрал заново. Как только распространился слух о том, что в Веймаре создается новый театр, так со всех сторон туда потянулись актеры с предложением своих услуг. Большая часть этих актеров были с юга Германии и из Австрии. Актерскими ангажементами руководил придворный сановник Кирмс, бессменный помощник Гёте во все годы его руководства Веймарским театром. Контракты с актерами заключались с большой осторожностью. Первые контракты подписывались на один год, до пасхи 1792 года. В случае успешной работы актера контракт с ним возобновлялся еще на один год, до пасхи 1793 года. Таким способом Гёте избегал того, чтобы чересчур тесно связывать себя с непроверенными им лицами, которые могли оказаться неподходящими для работы в театре нового типа, каким мыслился Веймарский театр.

Проводя новый набор артистов, Гёте не имел возможности привлекать в свой театр особенно крупные силы ввиду ограниченности бюджета Веймарского театра, здание которого вмещало всего четыреста зрителей и где актеры получали весьма невысокие оклады. Это определило профиль веймарской труппы, состоявшей главным образом из молодых актеров. Такие актеры вполне устраивали Гёте, потому что с ними ему легче было проделывать ту воспитательную работу, которая была неразрывно связана в его представлении с работой режиссера. Гёте очень скоро пришел к правильному решению вопроса о подборе актерских кадров: необходимо самому воспитывать актеров, а не брать их готовыми из других театров. Много лет спустя, когда директор Берлинского королевского театра граф фон Брюль сманил у Гёте его лучшего актера П.-А. Вольфа, он писал, что сомневается в достоинствах управления Брюля, и прибавлял: «Будь я молод, как Брюль, в мой театр не залетела бы ни одна курица, не высиженная мною».

Веймарский придворный театр открылся под руководством Гёте 7 мая 1791 года мещанской драмой Ифланда «Охотники». Ставя на открытие театра такую ходовую пьесу, Гёте хотел дать возможность вновь набранным актерам показать себя публике в привычном для них репертуаре. Перед началом представления был прочитан написанный Гёте пролог в стихах, озаглавленный «Начало всегда трудно». Гёте говорил здесь о больших трудностях создания хорошего театра и просил зрителей о снисхождении и поддержке нового начинания. Основной принцип своей театральной эстетики Гёте формулировал таким образом: гармония есть сущность красоты и душа театра; только благодаря соединению всех частей можно достигнуть прекрасного целого.

Гёте с головой окунулся в театральную работу. Он поставил себе задачу «постепенно приучить актеров к более связной и

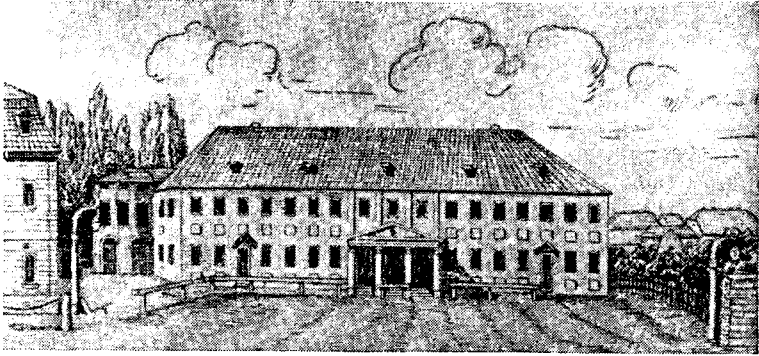
искусной игре» и помочь им «постепенно выкарабкаться из той отвратительной рутины, в которой пребывает большинство немецких актеров».

На пути к осуществлению своих замыслов Гёте столкнулся с рядом огромных трудностей. Среди этих трудностей на первом месте стояла материальная небеспеченность руководимого им театра. Правда, Веймарский театр именовался «придворным» и в качестве такового получал от двора субсидию. Однако субсидия эта была настолько незначительна, что дирекции театра все время приходилось изыскивать средства для того, чтобы сводить концы с концами. С этой целью театр с первого же сезона принимал гастрольные поездки в более многолюдные, чем Веймар, курортные города Лаухштедт и Эрфурт.

Другой важной мерой борьбы с дефицитом являлось расширение репертуара. Так, за первые семьдесят три дня работы театра было показано тридцать девять постановок. Это отрицательно отражалось на качестве работы театра. Задачей Гёте являлось в дальнейшем уменьшить количество постановок за счет увеличения количества представлений каждой из них. Но это было очень нелегко, если учесть борьбу Гёте за повышение качества репертуара. Вследствие этого Гёте зачастую приходилось идти на компромисс со вкусами зрителей, которые являлись довольно низкопробными. И при всем том перечисленные мероприятия обеспечивали театру только весьма скромное существование.

Особенно стеснен был театр в материальном отношении в первые годы своей жизни. В это время создание новых декораций и реквизита для исторических драм являлось трудно разрешимой проблемой, вызывавшей длительные дискуссии между Гёте и Кирмсом. Из воспоминаний актера Генаста мы знаем, какие огромные трудности поставила перед режиссурой Веймарского театра, например, постановка «Орлеанской девы» Шиллера и особенно сцены коронования, как пришлось напрячь все силы для приобретения красной мантии для коронации, оказавшейся затем самой дорогой вещью в гардеробе Веймарского театра. Мы видим здесь наглядную картину убожества этого театра, который считался у современников образцовым.

Став во главе Веймарского театра в 1791 году, Гёте первые шесть лет руководил всеми сторонами жизни театра, разрешая не только художественные, но и хозяйственные вопросы. Однако работа эта отнимала у него чересчур много времени и сил, и это заставило его в 1797 году оставить за собой одно художественное руководство, передав всю сумму административно-хозяйственных вопросов специально образованной для этой цели придворной театральной комиссии. Два года спустя в Веймар переселился Шиллер, и с этого времени до самой смерти Шилле-



Веймарский придворный театр в период руководства Гёте

ра Гёте делил с ним работу по художественному руководству Веймарским театром.

Шесть лет совместной работы Гёте и Шиллера в Веймарском театре (1799—1805) являются наиболее значительными в художественном отношении годами во всей истории этого театра. Сам Гёте рассказывал своему секретарю Эккерману, что именно Шиллер пробудил уже потухший у него интерес к театру и что под влиянием Шиллера он особенно активно занимался режиссерской работой. После смерти Шиллера Гёте начал охладевать к театру. Первое время он совсем перестал в нем появляться, затем приступил к работе, но относился к ней уже без прежнего увлечения. При этом он сосредоточивал все больше свое внимание на драматическом театре. Оперная часть труппы Веймарского театра работала с 1808 года почти самостоятельно. Незадолго до своего ухода от руководства Веймарским театром Гёте составил проект полного отделения оперного театра от драматического. Но этот проект не был осуществлен, а в 1817 году Гёте в силу ряда обстоятельств ушел из Веймарского театра. Работая в Веймарском театре, Гёте проводил в жизнь те принципы, которые были сформулированы в его «театральном» романе о Вильгельме Мейстере. Этот роман занимал его воображение в течение целых двадцати лет. Первая редакция романа, озаглавленная «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», была написана в 1777—1779 годах и оставалась неопубликованной до 1911 года. Вторая редакция, написанная в 1795—1796 годах и тогда же опубликованная, носит название «Годы учения Вильгельма Мейстера». В обеих редакциях романа театру отведено очень много места, но особенно подробно

описана театральная жизнь Германии в первой редакции романа, где выведены под вымышленными именами мадам де Ретти и Зерло два крупнейших реформатора немецкого театра — Каролина Нейбер и Фридрих-Людвиг Шрёдер.

Гёте изображает героя романа пламенным энтузиастом театра, мечтающим быть одновременно актером и драматургом, творцом большого немецкого национального искусства. Путеводной звездой его является Шекспир, и в частности «Гамлет». Шекспир помогает Вильгельму Мейстеру, как и самому Гёте, разобраться в жизни, найти свой путь в ней. Познание жизни через театр, совершенствование через театр душевного мира героя, формирование его человеческой личности — такова основная мысль романа. По ходу развития романа Вильгельм становится актером и работает над ролью Гамлета. Это дает Гёте повод дать свой знаменитый анализ трагедии Шекспира и определение ее основной идеи, легшее в основу истолкования «Гамлета» в театре XIX века. В конце романа Вильгельм пересматривает свои прежние установки. Он начинает видеть маяк не в театральной работе, а в общественной деятельности. Вильгельм, как и Гёте, излечивается от своей юношеской переоценки роли театра в человеческой жизни.

Обе редакции гётевского романа дают огромный познавательный материал по истории немецкого театра XVIII века и по театральной эстетике Гёте. Наряду с этим здесь можно увидеть своего рода манифест театральной реформы, как ее понимал Гёте. Гёте утверждает здесь, что условием подъема театрального искусства Германии является прежде всего внедрение в театр литературно значительного репертуара, а затем реорганизация работы над спектаклем и в первую очередь изменение методики воспитания актеров. Став руководителем Веймарского театра, он попытался последовательно разрешить обе эти поставленные им перед собой задачи.

Первой задачей для него являлась перестройка репертуара. Свой принцип подбора репертуара Гёте характеризовал следующим образом: «Я не обращал внимания на великолепные декорации и блестящие костюмы, — я обращал внимание на хорошие пьесы. Я признавал все жанры — от трагедии до фарса; но каждая пьеса должна была представлять собой кое-что, чтобы заслужить себе милость. Она должна была быть значительной, талантливой, веселой и грациозной, во всяком случае, здоровой, и должна была иметь некоторый внутренний стержень. Все болезненное, слабое, слезливое и сентиментальное, а также все возбуждающее ужас и отвращение и оскорбляющее добрые нравы, было раз навсегда исключено; я боялся испортить этим и актеров и публику». Гёте прибавляет к этому: «Хорошими пьесами я

поднимал актеров. Ибо разучивание прекрасного и постоянные упражнения в прекрасном неизбежно поднимают человека, если он только не совсем обижен природой».

Как видим, намеченная Гёте программа подбора репертуара Веймарского театра была достаточно широка. Она открывала дорогу в театр мировой классике и лучшим произведениям немецких драматургов. Она преграждала путь только пьесам упадочным, пошлым и фривольным. Последние, правда, проникали на сцену Веймарского театра, но проникали реже, чем на сцены других театров. Зато ни один театр в Германии этого времени не мог похвастать таким обилием в его репертуаре хороших классических пьес. По своему репертуару Веймарский театр прослыл в Германии образцовым. Эта «образцовость» должна быть понята, однако, не в абсолютном, а в относительном смысле, то есть по сравнению с другими немецкими театрами.

За двадцать шесть лет руководства Гёте Веймарским театром в нем была осуществлена 601 постановка. По жанрам эти постановки распределяются следующим образом: оперы — 104, зингшпили (комические оперы) — 31, трагедии — 77, комедии — 249, драмы — 123, фарсы — 17. В среднем каждая постановка выдерживала около восьми спектаклей. Однако оперы Моцарта выдерживали значительно большее количество представлений («Волшебная флейта» — 82, «Дон-Жуан» — 68, «Похищение из серала» — 49). С большим успехом прошел ряд пьес Шиллера («Дон Карлос» — 47, «Лагерь Валленштейна» — 30, «Смерть Валленштейна» — 24, «Мария Стюарт» — 20) и Гёте («Брат и сестра» — 24, «Совиновники» — 18). Здесь бросается в глаза некоторое несоответствие литературного качества пьес с их успехом у веймарского зрителя. Так, «Гёц фон Берлихинген» выдержал всего 8 представлений, «Разбойники» — 9, «Заговор Фиеско» — 1. Иностранная классика пользовалась меньшим успехом, чем отечественная. Даже трагедии Шекспира выдерживали небольшое количество представлений («Макбет» — 7, «Ромео и Джульетта» — 7, «Король Лир» — 6, «Отелло» — 3, «Юлий Цезарь» — 2).

Наиболее популярным классиком у веймарского зрителя был Шиллер. Его пьесы выдержали здесь пропорционально большее количество представлений, чем пьесы всех других драматургов. Однако Гёте совершенно не ставил в Веймарском театре в годы своего руководства театром лучшую драму Шиллера «Коварство и любовь», шедшую в этом театре при Белломо, потому что недолюбливал ее за пронизывающее ее бунтарство. Так же относился к ней и к другим своим штюмерским драмам сам автор. «Шиллер, — рассказывал в старости Гёте своему секретарю Эккерману, — сам не выносил своих первых пьес и, пока мы

были при театре, не позволял их играть. Нам, однако, не хватало пьес, и мы охотно приняли бы в репертуар его трех жестоких первенцев. Но переделка их была невозможна, все в них срослось одно с другим...». Впоследствии «Разбойников» пришлось включить в репертуар как ходовую пьесу, но ее играли, так сказать, «стиснув зубы», тем более что и публика на этот спектакль всегда собиралась особая, демократическая (главным образом студенчество).

В первые годы гёттевского руководства из пьес Шиллера часто ставился один «Дон Карлос». Но подлинный расцвет драматургии Шиллера в Веймарском театре начался с 1798 года, когда был поставлен на открытии нового здания театра «Лагерь Валленштейна». Это был в полном смысле слова программный спектакль. Пьеса, почти целиком состоящая из массовых сцен, написанная стихами, весьма разнообразными по ритму, начинала борьбу за восстановление в театре стихотворной драмы, за усиление культуры слова, за выдвижение на первый план декламации, всегда игравшей важную роль в классицистском театре. К премьере «Лагеря Валленштейна» Шиллер написал специальный пролог в стихах, в котором изложил свой взгляд на сценическое искусство, обладающее, по его убеждению, особенно мощной силой воздействия на зрителя, несмотря на быстротечность создаваемых актерами образов.

Вслед за «Лагерем Валленштейна» в Веймарском театре ставятся в 1799 году вторая и третья части шиллеровской трилогии — «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна». Постановка «Валленштейна» совпала с переездом Шиллера в Веймар и с началом его практической работы в Веймарском театре. Выполняя в театре обязанности режиссера-педагога, лектора и литературного консультанта, Шиллер считал необходимым писать для театра новые пьесы. Успех «Валленштейна» пробудил его творческую активность. Он начал ежегодно давать Веймарскому театру по трагедии. Так появились «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Мессинская невеста» и «Вильгельм Телль». Кроме того, Шиллер переработал для Веймарского театра «Макбета» Шекспира, «Федру» Расина и «Принцессу Турандот» Гоцци. Гёте в то же время написал только одну новую пьесу — «Побочная дочь», перевел «Магомета» и «Танкреда» Вольтера и переработал «Ромео и Джульетту» Шекспира.

Наименее охотно Гёте ставил собственные пьесы. Он был весьма невысокого мнения об их сценичности. Даже такие основополагающие произведения веймарского классицизма, как «Ифигения в Тавриде» и «Торквато Тассо», не были поставлены на сцене в момент своего появления. Гёте не давал их ни в один театр, потому что опасался их искажения некультурными акте-

рами, в Веймарском же театре он долго не ставил их из скромности, чтобы не создалось впечатления о том, что он злоупотребляет своим положением директора театра. Поставлены эти трагедии Гёте были только в первые годы XIX века («Ифигения» — 1802, «Тассо» — 1807). Им предшествовала постановка «Эгмонта», осуществленная по настоянию Шиллера и в его сценической обработке в 1796 году.

Впервые эта трагедия Гёте шла на закрытии гастролей Ифланда в Веймаре. Гёте не только разрешил Шиллеру переработать его пьесу, но прямо-таки настаивал на этой переработке, потому что считал Шиллера более опытным в области драматургического мастерства автором. Шиллеровская обработка «Эгмонта» была апробирована Гёте и прошла в Веймарском театре двенадцать раз. Однако в последние годы жизни Гёте отмежевался от этой переделки, потому что усмотрел в ней проявление пристрастия Шиллера к внешним сценическим эффектам. В качестве примера такого эффекта Гёте приводил введенное Шиллером в сцене в тюрьме появление Альбы, закутанного в красный плащ и закрытого маской. Так Шиллер хотел подчеркнуть ненасытную мстительность и злорадство Альбы, пришедшего насладиться впечатлением, которое смертный приговор произведет на Эгмонта. Несмотря на протесты Гёте, этот шиллеровский эффект сохранялся на немецкой сцене еще в 30-х годах XIX века по желанию актера Граффа, первого исполнителя роли Альбы.

Из других гётевских пьес в первые годы его директорства были поставлены «Клавихо», «Брат и сестра», «Генерал национальной гвардии», «Великий Кофта»; в последующие годы шли «Капризы влюбленного», «Совиновники», «Стелла», «Побочная дочь» и «Гёц фон Берлихинген». К последней пьесе, отразившей настроения его штюрмерских лет, Гёте относился столь же холодно, как Шиллер к своим юношеским драмам, признавал ее несценичной и делал попытку разбивки ее на две пьесы, из коих первая шла под своим исконным заглавием, а вторая, разрабатывавшая историю Вейслингена, называлась «Адалберт фон Вейслинген». Однако переработка эта была неудачной, что признавал и сам Гёте.

Весьма существенную роль в репертуаре Веймарского театра играл недавно возвращенный немецкой сцене Шрёдером Шекспир. Он ставился в Веймаре и в старых переводах Фосса («Отелло»), Шрёдера («Король Лир»), Эшенбурга («Гамлет», «Генрих IV», «Король Джон»), и в новом, превосходном переводе романтика Августа-Вильгельма Шлегеля, — переводе, до сих пор живущем на немецкой сцене («Юлий Цезарь», «Король Джон», «Гамлет», «Ромео и Джульетта»). Интересно отметить, что после появления шлегелевского перевода Гёте заставлял

своих актеров переучивать роли, ранее исполнявшиеся ими в старых, прозаических переводах.

Увлечение шекспировским гением было характерно для Гёте в течение всей его жизни. Молодой Гёте начал свою критическую деятельность со знаменитой «Речи о Шекспире» (1771). В последующие годы Гёте подражает историческим хроникам Шекспира в своем «Гёце фон Берлихингене» и наделяет страстной любовью к Шекспиру своего любимого героя Вильгельма Мейстера. Чем дальше, тем все более благоговейным становилось отношение Гёте к великому английскому драматургу, которого он считал колоссом. Шекспир интересовал Гёте прежде всего своим глубоким человеческим содержанием. Великие сердца, великие умы, великие страсти, великие горести — вот что привлекало Гёте в образах Шекспира. Грандиозные масштабы образов Шекспира, изображаемые им титанические конфликты мыслей и чувств — вот на чем Гёте считал полезным воспитывать актеров и зрителей немецкого театра своего времени.

Одновременно с Гёте Шекспиром увлекались немецкие романтики и в первую очередь братья Шлегели. Недаром А.-В. Шлегель вместе с Тиком предпринял полный перевод всех драматических произведений Шекспира. Но Гёте понимал Шекспира совсем иначе, чем понимали его романтики. Ему казалось несущественным то, чем восторгались романтики: народность Шекспира, его буйная фантастика, ирония, контрасты трагического и комического. Обработывая «Ромео и Джульетту» для постановки в Веймарском театре, он ликвидирует всю буффонаду, фольклорный элемент (монолог Меркуцио о царице Маб), все низменное в речах слуг и т. п.

Из других иностранных классиков следует отметить введение в репертуар Веймарского театра Кальдерона, представленного тремя пьесами: «Жизнь есть сон», «Стойкий принц», «Великая Зенобия». Характерно, что из великих испанских драматургов в Веймаре ставится именно Кальдерон с его воинствующим католицизмом и мистицизмом. Постановка в Веймарском театре пьес Кальдерона произошла не без влияния на Гёте энергичной пропаганды его драматургии А.-В. Шлегелем. Однако в интерпретации Гёте пьесы Кальдерона приобретали гармоничный, классицистский оттенок.

Ближе Кальдерона были к художественному вкусу Гёте драматические произведения французских классицистов: Корнеля, Расина, Мольера, Вольтера. Гёте никогда не сочувствовал резкой критике, данной французской трагедии Лессингом. Он уважал Корнеля, Расина и Вольтера, а Мольера всегда ставил всем в образец как настоящего и совершенного мастера театра. «Я знаю и люблю Мольера с молодых лет, — говорил Гёте Эккерману, —

и в течение всей моей жизни учился у него... Меня восхищает в нем не только совершенство художественных приемов, но прежде всего натура художника, полная прелести, и высокая внутренняя культура». Естественно, что Гёте ставит Корнеля («Сид»), Расина («Федра»), Вольтера («Заира», «Меропа», «Магомет», «Танкред»), Мольера («Скупой» и «Мещанин во дворянстве» в немецких переделках). Из итальянских драматургов он ставит Альфьери («Саул») и Гольдони («Слуга двух господ», «Притворная больная», «Ворчун-благодетель» в немецких переделках).

Гёте включает в репертуар Веймарского театра также античную драматургию. Однако здесь его инициатива ограничивается главным образом постановкой комедий Плавта («Пленники», «Привидение») и Теренция («Братья», «Сам себя наказывающий», «Девушка из Андроса»). Что касается до древнегреческой трагедии, то она была представлена только модернизированными переделками Эврипида А.-В. Шлегелем («Ион») и Софокла Рохлицом («Антигона») и Клингеманом («Эдип и Иокаста»). Для постановки античных трагедий в подлинном их качестве актеры Веймарского театра явно не доросли ни в идейном отношении, ни в отношении актерской техники.

Из современных ему немецких авторов Гёте ставил все три знаменитые пьесы Лессинга («Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти», «Натан Мудрый»), «Юлия из Тарента» Лейзевица, «Немецкого отца семейства» Геммингена, ставил комедии и драмы погибшего во время освободительной войны против Наполеона молодого поэта Теодора Кёрнера («Тони», «Грех», «Розамунда», «Гедвига», «Црини», «Зеленое домино», «Невеста», «Кузен из Бремена»).

К драматургии романтиков Гёте относился весьма сдержанно. Скрепя сердце он предоставил подмостки своего театра Фридриху Шлегелю для постановки его трагедии «Аларкос» (1802) и Генриху Клейсту для постановки его комедии «Разбитый кувшин» (1808). Обе эти пьесы не имели успеха и выдержали только по одному представлению. Больше Гёте не делал попыток постановки произведений романтиков, даже если эти произведения возникали под его влиянием, как было, например, с комедией Клеменса Брентано «Понсе де Леон» (1801), написанной на конкурс комедий, объявленный Гёте в Веймаре, но не получившей искомой премии и не поставленной в Веймарском театре.

Единственным исключением являлась постановка «трагедии рока» Э. Вернера «24 февраля», имевшая у широкой публики огромный успех вследствие своего примитивного, вульгарно-романтического содержания, бьющего на эффект. Вслед за Вернером на подмостки Веймарского театра проник его последователь Мюльнер со своей пьесой «Вина». Гёте, обычно столь тре-

бовательный к вопросам литературного качества драматургии, на этот раз проявил невиданную для него снисходительность. После премьеры «24 февраля» (1810), поздравляя актеров с успехом, он заметил, что в данном спектакле «природа и искусство связаны теснейшим образом». На самом же деле вульгарная романтика Вернера и его последователей не имела ничего общего с тем высоким классическим искусством, о котором мечтал Гёте, создавая свой театр.

Еще большим компромиссом с требованиями высокого литературного качества репертуара была постановка в Веймарском театре в годы гётевского руководства 114 мещанских драм и комедий Шрёдера, Ифланда и Коцебу; количество их представлений значительно превышает количество представлений пьес таких мировых классиков, как Шекспир, Гёте и Шиллер. Если все пьесы Шекспира выдержали на сцене Веймарского театра 46 представлений, все пьесы Гёте — 135 представлений, все пьесы Шиллера — 173 представления, то все пьесы Ифланда выдержали 206 представлений, а все пьесы Коцебу — 410 представлений. Заметим, что за эти годы в Веймарском театре было поставлено 69 пьес Коцебу и всего 8 пьес Шекспира, 13 пьес Шиллера, 15 пьес Гёте. А если к пьесам Коцебу прибавить пьесы Ифланда, Шрёдера, Геммингена, Дальберга, Юнгера, Бабо, Вульпиуса, то создастся картина отчетливого преобладания «коцебятины» над высокой классикой.

Противоречия, проявившиеся в репертуаре Веймарского театра, характеризуют также режиссерскую работу Гёте.

Веймарский театр, по замыслу Гёте, впоследствии горячо поддержанному Шиллером, должен был быть театром высокой классики, а это, с точки зрения Гёте и Шиллера, означало, что в первую очередь он должен был ставить пьесы античных и классицистских авторов, ставя же пьесы Шекспира и Кальдерона, — возможно более близко подводить их к нормам классицистской эстетики. Естественно, что и актерское исполнение в этом театре должно было гармонизировать с драматургией и носить классицистский характер. Это проявилось прежде всего в решительном изгнании из актерского творчества всякого «натурализма» (то есть бытовизма), в разработке напевной, музыкальной декламации стихотворного текста трагедий и в насаждении у актеров приемов пластики и мимики, воспринятых из изучения античного изобразительного искусства. «Актер, — говорил Гёте Эккерману, — должен, собственно говоря, идти на выучку к скульптору и живописцу. Чтобы изображать античного героя, ему необходимо изучать дошедшие до нас античные скульптуры, дабы запечатлеть в себе произвольную грацию их поз, ходьбы и умирания». Примерно о том же пишет в своих воспоминаниях

актер Веймарского театра Эдуард Генаст: «Гёте стремился подражать античности в области риторики, пластики и мимики и вел, таким образом, своих актеров, в отличие от Шрёдера, к идеализму. Картина в целом обретала силу и красоту, а в поэтическом настроении, пронизывавшем все исполнение, было некое очарование, отсутствовавшее в большинстве других театров».

Такова была основная задача, поставленная Гёте перед актерами его театра. Но от постановки задачи до ее разрешения было довольно далеко. Актеры, набранные в 1791 году Гёте и Кирмсом, были совершенно неподготовлены к этому. Они принесли с собой навыки исполнения мещанских драм Коцебу, Ифланда и других подобных авторов. Сочетание бытового тона с сентиментальностью и выпренности при произнесении частых в этих пьесах патетических тирад было характерно для большинства актеров, пришедших в Веймарский театр. Особенно неприятно поражала разностильность исполнения, неизбежная в труппе, набранной с бору по сосенке. Обрывки актерских традиций, восходящих буквально ко всем мастерам немецкого актерского искусства XVIII века, сочетались с актерской некультурностью, типичной для немецкой провинции. Как правило, актеры не имели понятия о содержании исполняемой ими пьесы. Изучать роли они не привыкли и целиком полагались на суфлера. Голоса у них были не поставлены, речь страдала крупнейшими дефектами, о пластике они не имели никакого понятия. Работа с этими актерами предстояла огромная, но Гёте не боялся этого. Он задался целью добиться коренных изменений в актерском исполнении путем длительной репетиционной работы.

Раньше чем перейти к репетициям на сцене, Гёте ввел в систему проведение считок за столом, о полезности которых он писал уже в «Вильгельме Мейстере». Таких считок проводилось от двух до трех. Они должны были ознакомить актеров с пьесой и с ее центральными образами; они должны были содействовать образованию у каждого актера правильного понимания его роли и усвоению актерами определенного стиля исполнения данной пьесы. Последнего Гёте добивался особенно упорно, заставляя актеров проводить до шести репетиций, посвященных исключительно нахождению стиля и приемов декламации. Так было; например, при подготовке «Мессинской невесты» Шиллера, потребовавшей шести считок за столом и восьми репетиций на сцене. Сейчас нам кажется недостаточным такое количество репетиций, но во времена Гёте, когда число новых постановок было очень велико, такое количество репетиций было новостью в немецком театре. Что касается большого количества считок, то оно объяснялось тем огромным значением, которое Гёте придавал речи и актерской декламации.

Порядок работы за столом был такой: первая считка ставила целью ознакомление актеров с пьесой и распределение между ними ролей; на второй считке роли проверялись, а на третьей читались уже в «характере». В вопросе о распределении ролей Гёте шел наперекор широко распространенной в его время системе амплуа. Распределение ролей производилось им единолично, причем актер, независимо от его положения, обязан был безоговорочно брать назначенную ему роль. Отказ от роли карался штрафом в один талер. Гёте требовал от актеров хорошего знания ролей и вел жестокую борьбу с ориентацией актеров на сфлера.

Главной трудностью в работе с актерами являлось для Гёте неумение актеров читать стихи. «Актеры никак не могли добиться плавного произношения ямбов Шиллера. Длинные слоги они растягивали так непомерно, что, казалось, слышишь работу лесопилки. Несмотря на множество считок за столом, которые проводил Гёте, они выпячивали стих с тяжеловесной нарочитостью», — сообщает Генаст. А между тем Гёте придавал колоссальное значение чтению стихов. Он добивался от актеров одновременно донесения смысла стихов и соблюдения ими четкого ритма. Борясь с манерностью и напыщенностью декламации провинциальных актеров, Гёте добивался от своих актеров естественной патетики. Он прежде всего учил своих актеров правильно читать стихи, причем начинал с чтения медленного, ясного, отчетливого, с тщательно обдуманными интонациями. Гёте придумал даже графическое изображение пауз, соответствовавшее различным знакам препинания. Так, запятая выражалась паузой в один такт, точка с запятой — в три такта, двоеточие — в четыре такта, восклицательный знак — в пять тактов, точка — в восемь тактов. Усилия Гёте увенчались успехом, и его актеры мало-помалу научились читать стихи, убедительно передавая в них мысли автора и эмоции действующих лиц.

В поисках правильных приемов декламации Гёте готов был идти на выучку к французским трагическим актерам и в первую очередь к знаменитому трагику Тальма, стремившемуся найти в своей декламации равнодействующую между классицистскими традициями и требованиями реализма. Устремление Гёте к французской трагедийной декламации было поддержано немецким критиком Вильгельмом Гумбольдтом, большим знатоком французского театра, которого Гёте привлек в 1799 году к обсуждению проблем театральной эстетики. Гумбольдт считал, что освоение немецким театром приемов французской трагедийной декламации вполне возможно и что оно не может нанести никакого ущерба национальному своеобразию немецкого театра.

Уделяя большое внимание речи и декламации, Гёте не пре-

вращал это в самоцель. Его задачей являлось создание спектакля как некоего гармонического целого, синтезирующего элементы различных искусств для передачи живого образа поэтического произведения. Гёте был первым режиссером, пытавшимся тщательно разрабатывать такие элементы спектакля, как сценическое пространство, декоративное оформление, пластика человеческого тела и сценический костюм. Рассматривая спектакль как картину, он решает проблему сценического пространства и места человека в этом пространстве. Все эти проблемы решались во время второго этапа работы над спектаклем — во время репетиций на сцене.

Главной задачей, разрешаемой Гёте во время репетиций на сцене, являлось создание живописных мизансцен, заполняющих сценическую картину. Одной из любимых мизансцен Гёте было расположение исполнителей на сцене полукругом. Шиллер упоминает эту мизансцену в ремарках к своим трагедиям. Целый ряд гётевских мизансцен напоминал мизансцены французского классицистского театра. Таково, например, требование фронтального положения актера на сцене, унаследованное из практики придворной сцены; таково правило подвижной и неподвижной стороны сцены, причем подвижной считается левая, а неподвижной — правая, отводимая лицам, более почтенным по происхождению, полу и возрасту, и др.

В своем мизансценировании пьесы Гёте опирался на приемы изобразительных искусств. При этом он рассматривал сцену как «картину без фигур, в которой последние заменяются актерами», а порталную раму — как рамку картины. Вследствие этого Гёте был противником игры на просцениуме, характерной для классицистского театра XVII и начала XVIII века. Он решительно отвергал в спектакле все противоречащее живописному подходу к мизансценам. Когда на репетиции «Зенобии» Кальдерона чересчур любопытный театральный машинист высунул голову из-за кулис, Гёте воскликнул: «Уберите эту неподходящую голову из первой кулисы справа; она вторгается в рамку моей картины с непристойным любопытством».

Но Гёте не ограничивался восприятием сцены как статической картины. Понимая, что сцена есть движущаяся картина, он выработал правила движения актера по сцене. Обязательным условием являлось здесь, чтобы эти движения не разрушали целостного восприятия сценической картины. С этой целью он не рекомендует актеру двигаться вдоль ramпы и советует ему двигаться по диагонали, находя, что «в движении по диагонали так много прелести». Гёте советовал актеру «делить сцену на несколько участков, которые на бумаге можно попробовать изобразить в виде ромбических плоскостей». Это делалось для того,

чтобы заранее решить, на какую клетку ступить в тот или иной сильно драматический момент роли и этим избежать беспорядочных метаний по сцене. Это указание Гёте вызвало множество яростных нападок по его адресу. Гёте упрекали в том, что он превращает сцену в шахматную доску и играет своими актерами, как шахматными фигурами. Однако режиссер Генрих Лаубе правильно заметил по этому поводу, что данный прием был небесполезен при постановке сложных ансамблевых сцен, в которых неверное положение отдельных актеров могло испортить все впечатление от сцены.

Наряду с разработкой мизансцен Гёте придавал большое значение ансамблю. Актерский ансамбль являлся, по его мнению, предпосылкой всякого полноценного спектакля и лучшим залогом настоящего художественного успеха. Условием же достижения ансамбля являлось единство приемов и стиля спектакля, сочетание всех элементов театра в единое целое. Не Гёте впервые выдвинул учение об ансамбле. До него этот принцип разрабатывался Гарриком, Экгофом, Шрёдером, Ифландом. Но они ставили вопрос только о связи исполнителей и не принимали в расчет другие элементы спектакля, значение которых было впервые раскрыто только Гёте.

Но если Гёте сделал значительный шаг вперед в своем понимании спектакля как единого и сложного художественного целого, то в вопросе об актерском ансамбле он пошел назад после Шрёдера. Гёте упрекали в том, что ансамбль в его театре создается ценой обезличивания актеров, которые не поднимаются выше уровня посредственности. В этом упреке была безусловно известная доля истины, ибо на данном этапе труппа Веймарского театра не блистала крупными актерскими талантами. Однако если выбирать между театром, имеющим одну-две яркие актерские индивидуальности при низком художественном уровне остальной части труппы, и театром, не имеющим особенно ярких индивидуальностей при достаточно высоком уровне труппы в целом, то театр второго типа был более способен поднимать актерскую культуру немецкого театра, чем театр первого типа. Веймарский театр был безусловно театром второго типа, славившимся у современников своим ансамблем.

Всячески борясь за повышение актерской и сценической культуры руководимого им театра, Гёте не хотел изолировать его от общих путей развития национального театра Германии. Напротив, он стремился воспринять в Веймарский театр все лучшее, что имелося в это время в Германии. Так он пытался привлечь Шрёдера сначала на пост руководителя Веймарского театра, а впоследствии для исполнения роли Валленштейна. Ни то ни другое ему не удалось. Равным образом, он неоднократно

приглашал на гастроли Ифланда, несмотря на то, что по своему художественному методу этот актер, склонный к бытовизму, был, в сущности, очень далек от художественных установок Гёте. Но Гёте считал необходимым познакомить своих учеников с высоким мастерством этого артиста. Первые гастроли Ифланда в Веймарском театре состоялись в апреле 1796 года. Ифланд сыграл тринадцать ролей, главным образом в собственных пьесах. Из трагических ролей, исполненных им, лучшими были Франц Моор и Эгмонт. Вторые гастроли Ифланда происходили в конце апреля и начале мая 1798 года. На этот раз он выступил в восьми спектаклях. Впечатление, произведенное Ифландом на актеров Веймарского театра, было огромно. Сам Гёте говорил, что по сравнению с Ифландом, который «живет перед глазами зрителя, как настоящее создание природы и искусства», выступавшие с ним веймарские актеры казались «докладчиками, которые докладывают чужое дело». Под воздействием Ифланда у актеров Веймарского театра стало появляться стремление к правдивости игры, к простоте тона и к перевоплощению.

Таким образом, Ифланд дал значительный толчок развитию актерского искусства Веймарского театра в направлении реализма. То, что дали веймарским актерам гастроли Ифланда, было закреплено в 1801 году гастролями талантливой берлинской актрисы Фридерики Унцельман, привлекавшей Гёте сдержанной манерой своей игры. Впоследствии Гёте говорил, под впечатлением удачных гастролей в Веймаре Ифланда и Унцельман, о большом воспитательном значении правильно организованной гастрольной системы, ознакомляющей актеров и зрителей с искусством актеров других театров и направлений.

Но если в последние годы XVIII века под воздействием гастролей Ифланда веймарские актеры начали склоняться к реализму, то в первые годы XIX века развитие театра отклонилось в сторону внешнепостановочной линии. Во время своих гастролей в Веймаре 1810 и 1812 годов Ифланд не узнал актеров Веймарского театра и отметил у них «слишком много декламаций». Объяснялось это тем, что чем дальше, тем больше Гёте обращал главное свое внимание на режиссерско-постановочную сторону, на воссоздание в спектакле исторической эпохи, культуры и быта страны (в чем он решительно расходился с классицистами), на передачу атмосферы спектакля и стиля изображаемой эпохи (например, античности в постановке «Братьев» Теренция, исполнявшихся актерами в масках) и не замечал того, что принцип внешней гармонии подменял у него принцип жизненной правды. Между тем игра веймарских актеров постепенно теряла творческий характер, в ней все больше преобладали чисто внешние приемы игры. Но такое внешнее мастерство не могло создать в

театре настоящей традиции. Поэтому после ухода Гёте от должности руководителя театра все дело, которое он строил с таким трудом, распалось.

Наиболее полное теоретическое выражение режиссерско-педагогической работы Гёте получила в его знаменитых «Правилах для актеров», сформулированных Гёте осенью 1803 года во время его занятий с двумя начинающими актерами Веймарского театра — Прием-Александром Вольфом и Карлом-Францем Грюнером. В основу этих правил легли мысли Гёте о театре и актерском искусстве, высказанные им уже в театральных главах его романов «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» и «Годы учения Вильгельма Мейстера» в 1777—1796 годах и проверенные в его режиссерской и педагогической работе. Известно, что Гёте уже в первые годы своего руководства Веймарским театром пришел к мысли о необходимости самостоятельной подготовки молодых актеров для руководимого им театра. Тщательно отбирая из приходящей к нему молодежи только безусловно способных в актерском отношении молодых людей, Гёте затем организовывал с ними занятия по речи, голосу, движению, танцам и фехтованию, постепенно переводя их от самых простых элементов речи и движения к более сложным. Вслед за Экгофом Гёте приходит к мысли о создании «грамматики» актерского искусства, овладение основами которой необходимо всякому актеру. «Правила для актеров» и являются попыткой сформулировать основные положения этой актерской грамматики.

Но Гёте сам не занимался литературным оформлением «Правил» и не издавал их. Заслуга придания «Правилам» того вида, какой они сейчас имеют, принадлежит секретарю Гёте Эккерману, которому Гёте передал в 1824 году свои рукописи о театре; среди последних оказались и наброски «Правил». Они показали Эккерману настолько поучительными для молодых актеров, что он поставил себе задачу собрать их воедино. Гёте одобрил этот план и помог Эккерману в задуманной им работе.

«Правила для актеров» дают яркое отражение характерных особенностей актерской культуры Германии конца XVIII века. С одной стороны, мы находим здесь канонические приемы, восходящие к актерской традиции XVII века; с другой стороны, находим попытки актерского новаторства, стремление преодолеть канон. Последнее было нелегко, ввиду исключительной цепкости и устойчивости актерских традиций в театре этой переходной эпохи.

Наиболее характерной особенностью «Правил для актеров» является рационалистическая регламентация художественной практики, присущая времени господства классицизма. Основопологающий принцип эстетики актерского творчества формули-

руется следующим образом в § 35 «Правил»: «Прежде всего актер должен понимать, что ему следует не только подражать природе, но также идеально воспроизводить ее и, следовательно, сочетать в своем исполнении правдивое с прекрасным».

Наряду с принципом идеализации действительности, характерным для классицистской эстетики, Гёте утверждает другой важный принцип этой эстетики — принцип театральности условности. «Актер, — гласит § 38, — постоянно должен помнить, что на сцене он находится ради публики». «Актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в театре не было зрителей». Высказывая подобные положения, Гёте, естественно, возвращается к сценическим традициям французского классицизма в отношении поведения актера на сцене. Он утверждает, например: «Тело надо держать прямо, грудь выдвигать вперед; верхняя половина рук, вплоть до локтя, должна быть слегка прижата к туловищу, голова же немного наклонена в сторону того, с кем говорит актер, но только слегка, так, чтобы три четверти лица всегда были обращены к зрителю». Такие же совершенно точные указания даются для движения актера по сцене, для положения и движения его рук, для поз и группировок на сцене, для жестов. Гёте считает, что всякий жест должен быть закругленным, сдержанным и пластичным. Он требует, чтобы актеры избегали иллюстративных жестов, и разрабатывает целую систему условных движений.

Гёте не ограничивался одной внешней техникой. Он пытался затронуть также область внутренних переживаний актера. Но в вопросе о передаче душевных состояний действующих лиц Гёте шел всегда от внешнего к внутреннему, полагая, что определенная поза или жест всегда обозначает определенное внутреннее состояние человека. Так, для передачи состояния задумчивости молодого человека Гёте рекомендует, «выдвинув вперед грудь и все тело», остаться «в так называемой четвертой танцевальной позиции, слегка наклонив голову, устремив глаза в землю и свободно опустив обе руки» (§ 43). Не подлежит ни малейшему сомнению, что подобная рецептура должна была приводить и безусловно приводила веймарских актеров к штампам.

Однако Гёте был далек от желания насаждать последовательно условную манеру актерской игры, которая неизбежно должна быть искусственной. Он стремился избежать искусственности и формализма, к которому должно привести актера неуклонное следование «Правилам», и рекомендовал ему вживаться в эти правила «так глубоко, чтобы они стали второй натурой» (§ 34), «чтобы они вошли в привычку» (§ 90). В этом случае, — утверждал Гёте, — «напряженность должна исчезнуть, а правила — превратиться в скрытую линию живого действия»

(§ 90). Однако пожелание Гёте о внутреннем оправдании всех этих приемов было неосуществимо вследствие отрыва его эстетического идеала от современной действительности и постоянной ориентации на античные образцы. Эта ориентация ограничивалась внешним подражанием форме греческого искусства, а не его сущности, которую актеры Веймарского театра не улавливали.

Итак, форма античного искусства становилась сущностью для веймарского классицизма. Это и вело его прямым путем к формализму. Гётевские «Правила» узаконивали ремесленные приемы актерской игры, давая актерам длинный перечень театральных штампов в качестве непреложных основ сценического искусства. Это и обусловило отрицательное отношение к гётевским «Правилам» К. С. Станиславского. Гениальный мастер русского театра, высоко ценивший Гёте как писателя, решительно отрицал его театральную деятельность. Он говорил, что правила, сформулированные Гёте, «являются самым ярким символом веры архистампизма», что они завели Веймарский театр «в тупик бессмыслицы». Из этого тупика, по мнению Станиславского, не удалось вывести театр и Шиллеру, к которому Гёте обратился за помощью. «От такого сотрудничества, — говорил Станиславский, — получились новые штампы не только внешние, но уже и внутренние»¹.

Но если в процессе дальнейшего развития немецкого театра «Правила для актеров» сыграли отрицательную роль, уведя развитие немецкого театра в сторону от реалистических достижений Шрёдера, то в период их возникновения некоторые из принципов гётевской театральной педагогики безусловно имели известное положительное значение.

На первом месте мы должны здесь поставить тот раздел, с которого начинаются «Правила для актеров», — раздел о диалекте. Свои занятия с молодыми актерами Гёте начинал с исправления тех недостатков в их речи, которые были порождены языковой раздробленностью Германии. Засорение устной и письменной речи диалектизмами и провинциализмами было огромным злом, потому что оно мешало утверждению «чистой немецкой речи, сложившейся и утончившейся благодаря вкусу, науке и искусству» (§ 1). Очень важная роль здесь выпадала на долю театра, который имел огромные возможности пропаганды правильности и чистоты немецкой речи, выражавшей прогрессивнейшую идею созидания общенародного немецкого языка, могучего культурного фактора, содействующего воссоединению раздробленной страны. Этот раздел гётевских правил несколько не устарел и на сегодняшний день.

¹ Лекция К. С. Станиславского № 1 октябрь 1919 г. (цитируется по рукописи из архива К. С. Станиславского).

Вслед за разделом о диалекте имеет большое прогрессивное значение также второй раздел «Правил для актеров», посвященный вопросам дикции. Гёте совершенно правильно утверждает, что «в искусстве актера основой чистоты и декламации является чистое и совершенное произношение каждого отдельного слова» (§ 3). Борясь за чистую и отчетливую дикцию, Гёте дает ряд весьма ценных методических советов по отдельным частным вопросам дикции. Интересно отметить, что он рекомендует начинающему актеру «избегать всякого пафоса, всякой декламации, всякой игры воображения» и «только стараться читать правильно» (§ 17). Все указания, данные в этом разделе, тоже сохраняют ценность до сих пор.

Есть отдельные ценные положения и методические указания также в следующем разделе — «Читка и декламация». Но в то же время здесь появляется рецептура, которую нельзя признать правильным методом. Неприемлемым является для реалистического театра основной методологический принцип, которым пользуется здесь Гёте. Исходя из представления о театре как синтетическом искусстве, Гёте применяет к декламации музыкальный критерий, а к движениям, жестам и позам актеров — критерий живописи и скульптуры. Такая нарочито омузыкаленная читка веймарских актеров принесла им прозвище «семинаристов». Из этих установок и развиваются уже чисто формалистические положения «Правил», против которых и выступил Станиславский и которые вызвали протесты у ряда актеров Германии. Итак, разделы о декламации, движениях, жестах, позах и мизансценах для нас сейчас в целом неприемлемы. Известное значение сохраняют только требования работы над движениями и жестами и упражнений в пластике, которые параллельны рекомендуемым Гёте упражнениям по постановке голоса.

Особое значение имеют в «Правилах для актеров» несколько неожиданно вставленные между разделами о жестах и позах разделы «Что надо соблюдать на репетициях», «Дурные привычки, которых следует избегать» и «Как актер должен держать себя в обыденной жизни». В этих разделах нашла отражение большая работа, проведенная Гёте с актерами в Веймарском театре. В основу этой работы было положено стремление всеми возможными способами поднять культурный уровень актеров, развить у них вкус и эстетическое чувство. С этой целью, рассказывая Гёте впоследствии Эккерману, он «находился в постоянном личном общении с актерами», «старался доставить всему сословию актеров больше внешнего уважения». Для этого Гёте вовлекал лучших актеров в свой круг, показывал свету, что считает их достойными дружеского общения с ним. Все это должно было содействовать значительному повышению внутренней и внешней

культуры актеров. Гёте прибавляет, что Шиллер поступал с актерами точно так же, много общался с ними, принимал их у себя. Такое отношение великих немецких писателей к актерам немало содействовало их гражданской эмансипации и в этом отношении имело не меньшее значение, чем проделанная Гёте чисто режиссерская работа.

В тесной связи с работой Гёте по повышению культурного уровня актеров находится и та строгая дисциплина, которую Гёте завел в Веймарском театре и которая так же нашла отражение в «Правилах для актеров». Гёте был убежден, что театр может нормально работать и расти только при условии соблюдения железной дисциплины. Гёте вел жестокую борьбу с пережитками богемных навыков и бескультурья, характерными для провинциальных актеров. Он требовал, чтобы актеры не опаздывали на репетиции и спектакли, чтобы они своевременно выучивали роли и не передавали их друг другу без его разрешения. Он запрещал актерам репетировать в верхнем платье. Он вел борьбу с дурными привычками актеров и рекомендовал актеру «и в жизни помнить, что он будет публично выступать в художественном зрелище» и потому «при всех своих действиях, даже в обыденной жизни, держаться и вести себя так, чтобы это служило для него постоянным упражнением». С нарушителями дисциплины и существовавших в Веймарском театре правил Гёте обходился очень жестко. Он постоянно штрафовал актеров за разные провинности, сажал актеров на гауптвахту, а актрис под домашний арест. Но если в таком поведении Гёте по отношению к актерам придворного театра зачастую проявлялись замашки сановника и министра, к которому актеры должны были обращаться «ваше превосходительство», то, во всяком случае, борьба за дисциплину и даже муштра имели в основном положительное значение в Веймарском театре.

За те двадцать шесть лет, которые Гёте стоял во главе Веймарского театра, в его труппе перебивало немало талантливых актеров. Часть этих актеров начала свою деятельность еще в труппе Белломо. Среди этих актеров следует в первую очередь отметить любимую ученицу Гёте, юную Христиану Нейман (1777—1797), подававшую самые блестящие надежды. Она происходила из актерской семьи и уже в возрасте пяти лет выступала на сцене в детских ролях. В Веймаре она появилась в 1787 году и завоевала всеобщую симпатию. Знаменитая Корона Шрётер взяла на себя заботы о ее духовном развитии. Впоследствии на нее обратил внимание Гёте, бережно растивший ее чудесный талант. Наиболее значительной ее ролью был Артур в «Короле Джоне» Шекспира — роль, целиком сделанная ею под руководством Гёте. Из других ее лучших ролей в классических

пьесах назовем роли Офелии, Эмили Галотти, Амалии («Разбойники») и Луизы («Коварство и любовь»). Последнюю роль она играла еще в антрепризе Белломо, ибо при Гёте эта пьеса не ставилась в Веймаре. Помимо трагедий, она с успехом выступала также в комедиях («Минна фон Барнгельм») и мещанских драмах («Охотники» Ифланда), причем с огромным блеском играла трагести роли мальчиков. Ифланд, увидевший ее во время своих гастролей 1796 года, сказал: «Она может делать все, потому что она никогда не погрузится в художественное опьянение чувствительностью, столь пагубное для наших молодых актрис». Виланд пророчил ей положение лучшей немецкой актрисы. Однако все прогнозы знатоков театра были разрушены преждевременной смертью Христианы, скончавшейся в возрасте двадцати лет. Гёте оплакал раннюю смерть Христианы в чудесной элегии «Эвфросина».

Кроме Нейман, надо отметить среди актеров бывшей труппы Белломо, перешедших в Веймарский придворный театр, старого актера Малькольми, высоко ценимого Гёте, с его тремя дочерьми. Они с успехом выступали в драме и в зингшпиле, который очень нравился герцогу, вследствие чего жанр этот и продолжал ставиться на сцене Веймарского театра. Младшая дочь Малькольми Амалия вышла замуж за лучшего актера труппы Пия-Александра Вольфа (1782—1851) и являлась вместе с мужем украшением веймарской труппы. П.-А. Вольф был первым исполнителем роли Гамлета в переводе А.-В. Шлегеля. Его жена Амалия с большим успехом исполняла роли Офелии, Джульетты, Ифигении (в трагедии Гёте), принцессы Эболи («Дон-Карлос»), Марии Стюарт, Иоанны д'Арк. Вольф с женой покинул Веймарский театр в 1815 году, незадолго до ухода Гёте из этого театра. Они перешли из Веймарского театра в Берлинский, потому что в 1815 году в Веймарском театре уже не было той творческой атмосферы, в которой вырос сам Вольф. Вскоре после вступления Вольфа в труппу Берлинского театра он был назначен режиссером трагедийных спектаклей, но недолго удержался на этом посту, потому что не мог выносить придворно-бюрократических замашек Брюля. Работая в Берлинском театре, Вольф оставался верен тем художественным принципам, которые он воспринял от Гёте в лучшие годы жизни Веймарского театра.

Из веймарских ветеранов должен быть отмечен еще Йоганн Графф, среди ролей которого в шиллеровских пьесах следует в первую очередь упомянуть роль Валленштейна. Графф был первым исполнителем этой роли, прекрасно справившимся с ней по отзыву современников. Он получил эту роль после того, как от нее отказался Шрёдер, считавший, что он менее веймарских актеров подготовлен к декламации шиллеровских стихов.

Назовем еще среди актеров Веймарского театра Эдуарда Генаста (1797—1866), интересного не столько своими актерскими достижениями, которые были весьма скромны, сколько тем, что он исполнял в Веймарском театре обязанности помощника режиссера и в качестве такового был особенно близок Гёте. Генаст оставил весьма ценные воспоминания о Веймарском театре, озаглавленные «Дневник старого актера», в которые он включил также воспоминания своего отца Антона Генаста, относящиеся к первым годам жизни Веймарского театра.

Примадонной Веймарского театра была с первых лет XIX века приглашенная Гёте в 1797 году способная актриса и певица Каролина Ягеман (1777—1848), впоследствии ставшая выдающейся оперной и драматической артисткой. Она была первой исполнительницей ролей Елизаветы в «Марии Стюарт» и принцессы в «Торквато Тассо». С большим успехом она сыграла роль Пальмиры в «Магомете» Вольтера. Гёте был очень высокого мнения об актерских способностях Каролины Ягеман. «Она как бы родилась на подмостках, и на сцене у нее была такая уверенность, решительность и ловкость, как у утки в воде», — говорил о ней Гёте своему секретарю Эккерману. Приглашая Ягеман, Гёте не предполагал, что это приглашение принесет ему много неприятностей. Став фавориткой герцога Карла-Августа, Ягеман начала интриговать против Гёте, рассорила его с герцогом и в конце концов вынудила Гёте уйти в отставку от управления Веймарским театром.

Впрочем, главной причиной ухода Гёте были не интриги Ягеман, а вся обстановка, создававшаяся к этому времени в Веймарском театре. Как уже говорилось выше, в Веймарском театре, как театре придворном, ведущую роль играла не драма, а опера, на постановку которой отпускались большие средства, тогда как драматическая труппа была в загоне. Чем дальше тем больше Гёте убеждался в невозможности проводить в Веймарском театре свои реформы. Это побуждало его начиная с 1808 года несколько раз поднимать вопрос об освобождении его от руководства театром. Первое время эти заявления Гёте оставались герцогом без внимания. Между тем положение в театре ухудшалось с каждым годом. Если в театре в целом опера оттесняла драму, то в драматическом репертуаре все большее место занимали пошлые мелодрамы Коцебу. Объясняется это воздействием на театр наиболее влиятельной части зрителей, и в первую очередь самого герцога и его семьи. Так, в 1816 году, в день именин герцогини Луизы, была поставлена пьеса Коцебу «Ангел-хранитель». Это побудило Гёте еще раз подать в отставку, которая, однако, не была принята герцогом. Но в следующем, 1816 году конфликт по вопросу о репертуаре повторился. На

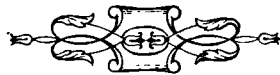
этот раз яблоком раздора явилась французская мелодрама «Собака Обри», в которой играл дрессированный пудель актера Карлстона. Гёте категорически возражал против появления собаки на священных подмостках театра, некогда посвященного богу Дионису. Но его протест не был принят герцогом во внимание. Тогда Гёте уехал в Йену, оставив герцогу заявление об отставке. На этот раз его ходатайство было удовлетворено.

Таким почти водевильным образом закончилась длительная работа Гёте в Веймарском театре. Великий поэт, задавшийся целью радикального обновления немецкого театра, стал жертвой немецкого убожества и филистерской ограниченности. Он поплатился за то, что «мог с торжественной серьезностью заниматься ничтожнейшими делами и menus plaisirs одного из ничтожнейших немецких крохотных дворов»¹.

После его ухода Веймарский театр вскоре превратился в рядовой придворный театр одного из многочисленных карликовых немецких государств.

Завершая обзор театральной деятельности Гёте, мы должны признать неоспоримой заслугой его стремление сделать театр истолкователем великих произведений мировой драматургии, его поиски монументальных форм театрального искусства и создание синтетического спектакля, все компоненты которого составляют гармоническое единство. Основой этого гармонического единства является, по мнению Гёте, актерское искусство. Гёте занимался проблемами актерского творчества, но и здесь потерпел неудачу. Несмотря на это, его театральная деятельность не может быть забыта, потому что она является одной из существенных страниц в истории европейской театральной культуры.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 4, стр. 234.





АТСКІЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Национальный театр в Дании возникает в первой четверти XVIII столетия и вскоре благодаря творческой деятельности Лудвига Гольберга¹ приобретает мировое значение. Отдельные драматургические произведения, появившиеся в XVI—XVII веках, не создали еще целостную литературно-сценическую традицию. Тем не менее они помогли позднему утверждению национального театра.

XVI—XVII века — важнейший период в истории Дании. В эту пору появляются выдающиеся мыслители и ученые, например гениальный астроном Тихо Браге, медики Каспар и Томас Бартолин, замечательный естествоиспытатель Оле Борх и другие. Первые опыты в области драматической поэзии Дании также относятся к XVI веку. Это были переводы латинских школьных драм. Наряду с драмами мистериального типа, разрабатываемыми библейские темы, создаются пьесы аллегорического содержания — моралите. Датская драматургия идет по пути, уже проторенным в основных западноевропейских странах.

Одним из наиболее интересных памятников датской драматургии является сборник «Комедии Гансена», дошедший до нас в рукописи середины XVI века. Авторство этих пьес, разнообразных в жанрово-тематическом отношении, окончательно не установлено. Одно время их приписывали ректору высшей школы в Одензе К. Гансену. Среди пьес, входящих в

¹ Правильнее — Хольберг. Редакция придерживается транскрипции, установившейся в России с XVIII века.

этот сборник, следует назвать «Комедию о Доротее» (драматизированное житие святой), являющуюся обработкой латинской драмы немецкого автора; веселую, жанрово-бытовую сцену «Неверная жена», близкую по характеру к Фастнахшпилям Ганса Зака, и аллегорическое моралите на мифологическую тему «Суд Париса».

Своеобразной попыткой создания пьесы на национально-историческую тему является героическая драма типа мистерии «Действо о святом Кануте» (XVI в.). Герой этой пьесы — герцог Канут Лаверд, причисленный церковью к лику святых, — был выдающимся государственным деятелем Дании, и именно эта сторона его жизни отражена в пьесе. Многие произведения той поры состоят из нравоучительных монологов и аллегорий. Общую направленность подобных пьес определил шведский писатель XVI века Олай Петри: «Следует поучать людей добрым нравам и наставлять их в честной жизни».

Датский мыслитель конца XVI — начала XVII века Педер Гегелунд следовал в драматургии традициям «ученой драмы», и его лучшее произведение комедо-трагедия «Сусанна» представляет перевод-обработку одноименной пьесы немецкого ученого Бетулиуса (Сикста Бирха), опирающейся на известный библейский рассказ о целомудренной Сусанне и старцах. Наиболее яркие драматические произведения этой эпохи — пьесы пастора Иеронимуса Ранха (1539—1607) — свидетельствуют о проявлении новых тенденций в датской драматургии.

В пьесе Ранха «Привет царю Соломону» наряду с библейскими персонажами действует шутовской персонаж — Ганс Вурст. В другой пьесе Ранха «Пленение Самсона», сочетающей патетические и жанровые сцены, автором использованы народные песни. Историки театра считают это произведение первым датским зингшпилем. Лучшая из пьес Ранха «Гнусный скряга» проникнута народным юмором и отличается острой характерностью. Пьеса эта на долгие годы сделалась любимой книгой народа. К ней близка замечательная анонимная «Комедия о мире и бедняке» (1607), рисующая отношения крестьянина и его сварливой жены. От этой бесхитростной пьесы прямой путь к сходным сценам в «Йеппе с горы» Гольберга.

На грани XVI и XVII веков в качестве гастролеров в Дании появляются первые профессиональные актеры-англичане, вынужденные из-за преследования властей на время оставить свою родину. Английские комедианты в эту пору с успехом выступают в Германии и Голландии. В Дании они играли в 1579 — 1586 годах, и труппу их возглавлял знаменитый комический актер, современник Шекспира, Вильям Кемп. В их репертуар входили наряду с трагедиями интермедии и шутовские сцены. Воз-

можно, что пребывание английских комедиантов в Дании дало им возможность познакомиться с преданием о принце Амлете, изложенным в одной из самых популярных датских книг — «История Дании» Саксона Грамматика. Не только литературные источники, но и непосредственное знакомство со страной, в которой развивались события жизни Амлета, могли быть известны Шекспиру.

В конце XVI — начале XVII века возникает в Дании ряд «серьезных» драм и трагедий, например «Клеопатра» Стегге, «Суд царя Соломона» Йоргена Тибое, «Абсалон» Андерса Кьелсена. Вместе с тем не умирают и жанры средневекового театра — мистерии и моралите. Так, в 1634 году в Копенгагене ставится «Трагедия о добродетелях и пороках». Сцена изображала ад в виде гигантской пасти чудовища, изрыгающего пламя. Черты с вилами загоняли грешников в пекло. Устройство сцены, характер действия и исполнения — все соответствовало нормам, выработанным для подобных представлений в средние века. Однако все эти спектакли устраивались только от случая к случаю, к тому же непрофессиональными актерами, и чаще всего для избранной аудитории. Народный зритель довольствовался представлениями кукольников.

Новый период истории Дании связан с утверждением абсолютизма, ослаблением позиций феодального дворянства и выдвиганием на историческую арену буржуазии. Этому способствовали кризис крепостнического хозяйства и развитие в стране капиталистических отношений.

До второй половины XVII столетия королевская власть в Дании была избирательной и ограниченной. Полнота законодательной власти принадлежала ригсроду (государственному совету), в котором господствовала аристократия. Многочисленные и неудачные войны истощили финансы страны. Не было средств для покрытия все возрастающего государственного долга. В 1660 году король Фридерик III, опираясь на поддержку буржуазии и духовенства, упразднил ригсрод и добился провозглашения абсолютной и наследственной королевской власти. Права и привилегии дворянства были ограничены. Место всесильного ригсрода занял ригсдаг, явившийся послушным оружием в руках короля. Ничто не изменилось в положении крестьянства. Оно было бесправно и находилось в крепостной зависимости от помещиков. Король и дворяне владели примерно девяноста пятью процентами земли.

В армии царил жестокая муштра. Солдат часами выдерживали в строю, гоняли по фрунту, привязывали к колодке, били плетьюми. В результате неудачных войн Дания оказалась в полной зависимости от Швеции. Только военный разгром войск

Карла XII, произведенный в начале XVIII века русской армией, принес освобождение Дании.

Укрепление абсолютизма сопровождалось увеличением налогов и ростом расходов на поддержание престижа королевской власти. Увеличились роскошь и блеск придворной жизни. Датские короли стремились не отстать от Людовика XIV и пытались превратить Копенгагенский дворец в подобие Версаля. Праздники, маскарады, спектакли, балы сменяли друг друга.

Двор не только не проявлял никакой заботы о национальной культуре, но открыто выражал презрение ко всему датскому. Во всем господствовало рабское подражание чужеземному. Король и придворная челядь стыдились родного языка. Немецкая и французская речь при дворе совершенно вытеснила датскую. Только крестьянство и патриархальная буржуазия сохранили верность родному языку. Парижские моды, французские и немецкие книги, иностранные зодчие, воздвигавшие дворцы и замки, живописцы, расписывавшие плафоны в этих дворцах, иностранные актеры, выступавшие перед аристократическим зрителем, — таково было истинное лицо датской дворянской культуры XVII и начала XVIII века. Нам становятся понятными уничтожающие слова Карла Маркса, сказанные в 1848 году: «Датчане — это народ, находящийся в самой неограниченной торговой, промышленной, политической и литературной зависимости от Германии. Известно, что фактической столицей Дании является не Копенгаген, а Гамбург; [...] что Дания получает всю свою литературную пищу, точно так же как и материальную, из Германии и что датская литература — за исключением Хольберга — представляет собой бледную копию немецкой литературы»¹.

Характеризуя духовную жизнь Дании XVIII столетия, видный датский критик Георг Брандес писал: «Единственное, что было издано при Фридерике IV с вспомоществованием от короля, были акты коронации и миропомзания и закон о королевской власти. Отсюда делается понятным часто приводимый факт, что, когда аббат Биньон в 1709 году пожелал при помощи датского профессора Веггорста снабдить королевскую библиотеку в Париже датскими книгами, он получил ответ, что с начала столетия ни одной новой книги не вышло»².

При всех европейских дворах, способствуя их блеску, подвизалась опера. Датские короли также не хотели отстать от требований моды. Во второй половине XVII века в Копенгагене в специально выстроенном здании даются для придворной публики оперные и балетные представления — «Дафна» Г. Шют-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 5, стр. 420.

² Г. Брандес, Собр. соч., т. III, изд. «Просвещение», стр. 186.

ца, «Кадм» К. Ферстера (1663), «Умиротворенная война богов» П. Шиндлера (1689) и др.

В конце XVII столетия в Дании оседают различные иностранные труппы. Французские комедианты получали от двора с 1668 года две тысячи ригсдалеров ежегодной субсидии. Несколькo раньше, в 1662 году, было выдано разрешение на устройство спектаклей в Копенгагене немецким актерам. Антрепренер Андреас Иоахим Вульф по условиям контракта обязался представлять «трагедии, комедии и другие пьесы с приличествующими каждой актерами и всеми теми музыкальными инструментами, которые способны доставлять удовольствие слуху». Сменяя друг друга, в Копенгагене выступают многочисленные немецкие труппы, из которых с наибольшим успехом подвизалась в начале XVIII века труппа антрепренера фон Квотена.

В ее репертуаре основное место занимали так называемые «главные и государственные действия», сочетающие патетические, трагические и фарсовые сцены. Пьесы эти, получившие широкое распространение по всей Европе, пользовались большим успехом у датского зрителя. Они привлекали датчан своей тематикой, зачастую построенной на изображении исторических событий и частной жизни королей, принцев, князей и полководцев. Это был «низовой» вариант придворных спектаклей, приспособленных к вкусам и потребностям мещанской, бюргерской аудитории. Зритель становился свидетелем придворных интриг, видел сражения, осады городов, пожары. Подобные спектакли давали об истории такое же представление, как лубочные повести и романы.

Успех «главных и государственных действий» оспаривали в Копенгагене оперные спектакли; в 1721 году из Гамбурга была приглашена труппа, руководимая прославленным композитором Рейнгардом Кейзером.

В том же году была распущена французская драматическая труппа. Остались только актеры, связанные с Данией узами семьи и долготейшей работы. В их числе были Этьен Каппион и Рене Монтегю. Каппион, в прошлом ресторатор, устроитель ма-рионеточных спектаклей, выступал в немецких и французских труппах, был машинистом и декоратором. Рене Монтегю являлся директором упраздненной французской труппы. Именно ему и принадлежала мысль обратиться к королю с просьбой разрешить монопольное устройство спектаклей на датском языке, отменив привилегии, выданные ранее иностранным антрепренерам. Королевское разрешение было получено, и 23 сентября 1722 года представлением «Скупого» Мольера в датском переводе открылся национальный театр в Копенгагене. Спектакли давались в особняке на Гронерской улице, наскоро переоборудованном для представлений. Во главе театра стояли Монтегю и Каппион.

В труппу входили актеры-профессионалы, ранее выступавшие на французской сцене, и молодые любители; некоторые из них пришли из университета.

Репертуар театра состоял в значительной мере из переводных французских пьес. Здесь ставились, помимо «Скупого», еще двенадцать пьес Мольера: «Любовная досада», «Сумасброд», «Амфитрион», «Дон-Жуан», «Тартюф», «Мнимый больной», «Жорж Данден», «Плутни Скапена», «Мещанин во дворянстве», «Брак поневоле», «Школа мужей», «Школа жен». Из комедий Реньяра на сцене копенгагенского театра шли «Игрок», «Единственный наследник», «Любовные безумства» и «Неожиданное возвращение». Пьер Корнель был представлен «Лжецом». Исполнялись также комедии Тома Корнеля, Демаре, Детуша и др. В репертуаре главенствовала комедия. Классическая трагедия занимала незначительное место и к тому же была представлена худшими образцами. Так, например, театр предпочел «Федру и Ипполита» Прадона «Федре» Расина.

Однако переводные пьесы зарубежных авторов не могли быть основой репертуара национального театра. Но датская литература еще не создала пьес, к которым этот театр мог бы обратиться. Поэтому первоочередной задачей было нахождение нового драматурга. К счастью для национальной сцены такой драматург был обретен в лице Гольберга.

ГОЛЬБЕРГ

БИОГРАФИЯ ГОЛЬБЕРГА

Лудвиг Гольберг (1684—1754) был норвежцем по происхождению. Его родина утратила свою политическую независимость в XVI веке. Воспользовавшись Кальмарской унией 1397 года, датский ригсдаг в 1537 году превратил Норвегию в свою провинцию. Датский наместник управлял страной от имени короля. Однако, отняв у норвежцев самостоятельность, датчане не осмелились закрепить свободных норвежских крестьян, как это было в Дании. Ф. Энгельс подчеркивал, что «норвежский крестьянин никогда не был крепостным»¹, и это обстоятельство накладывает свою печать на все развитие. Энгельс противопоставлял мелкого норвежского буржуа, сына свободного крестьянина «жалкому немецкому мещанину». Гольберг был потомком свободного норвежского крестьянина, жившим в условиях датского абсолютизма. Отсюда острый конфликт врожденного сво-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 221.

бодолубия с уродливой социальной действительностью. В датском просветителе Гольберге никогда не умирал свободолюбивый норвежец.

Лудвиг Гольберг родился в Бергене (Норвегия) в семье офицера, крестьянина по происхождению, начавшего военную службу солдатом. Отец будущего писателя скончался, когда его сын был еще ребенком. Детские и юношеские годы Гольберга прошли в обстановке, полной лишений и нужды. Когда ему исполнилось десять лет, умерла его мать. Скучная помощь родственников, не любивших живого и насмешливого мальчика, позволила ему получить только начальное образование в бергенской немецкой школе и латинском училище.

Желание продолжать учение побудило юношу в 1702 году поехать в Копенгаген, чтобы поступить в университет. Однако из-за отсутствия средств он вынужден был вскоре вернуться в Берген и принять должность домашнего учителя у одного священника.

Пребывание в качестве домашнего учителя в доме бергенского архиепископа Нильса Смита перевернуло жизнь Гольберга. Юноша и раньше мечтал о путешествиях. Знакомство с путевым дневником Нильса Смита, странствовавшего по Европе, усилило его желание узнать чужие страны. Все свободное время он посвящал изучению иностранных языков, в частности французского и итальянского. Гольберг продал все свое скудное имущество, чтобы собрать денег на дорогу, и с шестьюдесятью ригсдалерами, (суммой весьма ничтожной!) решил отправиться в Голландию.

Путешествие это было неудачным. Гольберг тяжело заболел и едва не погиб. Вскоре он возвратился в Норвегию и обосновался в Кристиансанде, где занимался преподаванием древних и новых языков.

В 1706 году Гольберг предпринял новое путешествие за границу. Он отправился в Англию со своим товарищем Кристианом Бриксеном. Поездка в Англию преследовала образовательные цели. Гольберг записался в число студентов Оксфордского университета. Все свободное время он читал книги по истории, богословию и юриспруденции. Средства к существованию он добывал преподаванием языков и музыки. В Оксфорде и Лондоне Гольберг провел два года. Он основательно изучил сочинения английских деистов, в частности Локка, а также труды Ньютона, Гоббса и Мандевиля; на «Басню о пчелах» последнего он неоднократно ссылается в своих «Нравоучительных мыслях». В произведениях Гольберга мы можем найти ссылки на Ричардсона, Попа и других английских писателей. Особенной его симпатией пользовался Аддисон и издаваемый им сатирико-нравоучительный журнал «Зритель».



Лудвиг Гольберг

Из Лондона Гольберг уехал в Данию. Здесь он защитил диссертацию и занял место доцента в Копенгагенском университете. Однако материальное положение его не улучшилось, так как он вынужден был читать лекции бесплатно. Потому, когда Гольберг получил возможность отправиться в Германию в качестве губернатора сына государственного советника Виндинга, он с радостью оставил университет.

Зимой по замерзшему Бельту Гольберг вернулся в Копенгаген. Здесь он был принят стипендиатом в медицинскую коллегия и посвятил пять лет (1709—1714) углубленным научным и литературным трудам.

В 1714 году Гольберг снова отправился в путешествие, на сей раз во Францию. В Париже, в библиотеке Мазарини, он изучал «Исторический и критический словарь» Пьера Бейля (2 тт., 1697) — книгу, явившуюся школой вольномыслия и, по словам Маркса, теоретически подорвавшую доверие к метафизике и богословской схоластике. Учение Бейля оказало глубокое воздействие на Гольберга.

В Париже он посещал спектакли театра Французской Комедии и познакомился с лучшими произведениями Мольера, Реньяра, Детуша, Данкура.

В августе 1716 года Гольберг отправился в Италию. Он поселился в Риме, в доме, в котором жили актеры комедии дель арте. Он был прилежным посетителем спектаклей итальянской комедии, познакомился с техникой актеров-импровизаторов и как бы приобщился к искусству этого театра. После знакомства с драматургией Мольера это было самым глубоким театральным впечатлением Гольберга.

В 1717 году он вернулся в Копенгаген, где его ожидала кафедра метафизики в местном университете. Положение молодого ученого было достаточно двусмысленным: Гольберг, прошедший школу Бейля, считал метафизику лженаукой. Уже первая вступительная лекция «в честь метафизики», по словам Гольберга, «была скорее панихидой, чем панегириком».

Внимательный и чуткий наблюдатель, Гольберг с глубокой горечью видел тяжелое и угнетенное состояние народа, экономическую и духовную отсталость Дании, ее рабскую зависимость от иноземной культуры. Невежество и грубые предрассудки властвовали во всех слоях датского общества. Вера в сатану и ведьм была настолько распространена, что считалось непростительным грехом сомневаться в их существовании. «Процессы ведьм» происходили в Дании не только в XVII, но и в XVIII веке; их отражение мы можем встретить в комедии Гольберга «Чародейство, или Ложная тревога». Наука и литература влачили жалкое существование.

Всей духовной жизнью Дании руководила церковь, жестоко преследовавшая вольномыслие. Силы талантливого народа были скованы. Гольберг сумел помочь духовному освобождению нации. Для этого нужно было обладать огромным мужеством, силой и энергией, способными противостоять объединенным усилиям мракобесия и невежества.

Патриотизм обусловил страстное желание Гольберга преодолеть убожество и застой в культурной жизни Дании, уничтожить все то, что мешало духовному освобождению народа. Но Гольберг был сыном своей страны и своего времени. Понимая несправедливость общественного устройства, он отвергал самую мысль с возможности его революционного преобразования. Не был Гольберг и атеистом. Он оставался всю жизнь на позициях деизма. Однако, бичуя социальную несправедливость, он выступал на защиту обездоленного крепостного крестьянства, рисовал образы жестоких, тупых, надменных дворян и нападал на ханжество и религиозную нетерпимость.

В своих «Нравоучительных мыслях» Гольберг говорил, что зло в мире бывает трех родов: неизбежное (врожденное несовершенство природы), естественное или физическое (болезни и смерть) и нравственное (пороки и грехи). Весь огонь своей сатиры писатель направил против этого «третьего зла».

Первым крупным художественным произведением Гольберга была поэма «Педер Порс» (1719), подписанная им псевдонимом Ганса Миккельсена, «пивовара из Каллундборга»¹. Поэма была снабжена мнимочеными комментариями Юста Юстенсена, под именем которого скрывался тот же Гольберг. Сначала писатель думал ограничиться сочинением «ироио-комической» поэмы, но со второй песни замысел его углубился. Поэма повествует о похождениях каллундборгского торговца Педера Порса. Богиня зависти насылает на его корабль бурю. Судно разбивается о камни в Каттегате, вблизи острова Анхольта. Центральная часть поэмы — описание жизни на этом острове, сатирически обобщающее современную писателю датскую действительность. Гольберг рисует в поэме тягостное положение крестьян, паразитическое существование высших классов, бедственное положение науки, задушенной схоластикой и педантизмом.

Начав поэму с описания походов Педера Порса, поэт увлекся изображением нравов и быта анхольтцев, и постепенно жанровые эпизоды вытеснили основную линию сюжета. В жанровых сценах поэмы намечены образы многих героев будущих комедий Гольберга. Мы встречаем здесь фигуры политиканствующих ремесленников, болтливого цирюльника Герта Вестфальда,

¹ Этим псевдонимом были подписаны и все комедии Гольберга.

Пера — пономаря, трусливого офицера, вербовщика солдат, и пр. Некоторые персонажи носят в поэме те же имена, под которыми они позднее появятся в пьесах Гольберга.

«Педер Порс» — произведение большой социальной силы. Выход книги вызвал взрыв ярости в среде аристократии и буржуазии. Поэма была объявлена бесстыдным творением злобного ума. В особенности неистовствовали университетские профессора, которых Гольберг задел в третьей песне. Здесь он изобразил латинский диспут, завершающийся битвой, где роль оружия играют книги. Владелец острова Анкольта, советник Ростгор, настаивал на сожжении поэмы Гольберга рукой палача. Зато народ полюбил «Педера Порса». Книга проникла в самые отдаленные и глухие уголки страны. Не будет преувеличением сказать, что в Дании той поры не было более популярной книги, чем эта. Вскоре после выхода в свет «Педера Порса» Гольберг обратился к драматургии.

Мы знаем что предшествовало осуществлению этого намерения: в 1722 году открылся датский театр. К сожалению, сам Гольберг очень скупо и туманно рассказывает о том, как он пришел к драматургии. «Сначала, — вспоминает Гольберг, — я отдал свое произведение на суд одного из своих друзей, еще не победив нерешительности и не будучи убежден, что пьесу должно выносить на свет. Но так как мой друг уговорил меня, и, с другой стороны, опасаясь, что пьесы могут быть испорчены и искажены при издании, я отдал, наконец, пять первых пьес местной труппе для публичного исполнения». Из этого явствует, что пьесы были им задуманы и частично набросаны до того, как Монтегю и Каппион получили привилегию от короля. Иначе невозможно было бы объяснить ту непостижимую быстроту, с которой Гольберг написал, а театр поставил его первые четыре комедии. Театр открылся 23 сентября 1722 года «Скупым» Мольера. А в октябре и ноябре того же года на сцене его были поставлены комедии Гольберга — «Оловянщик-политикан», «Непостоянная», «Жан де Франс» и «Йеппе с горы».

Без театра драматургические замыслы Гольберга не были бы реализованы. Без драматургии Гольберга самое существование театра было бы невозможно. Поэтому, если организация датской сцены — заслуга Монтегю и Каппиона, то вся ее творческая работа связана с деятельностью Гольберга.

Драматургия была одним из многих дел жизни Гольберга, правда, наиболее существенным; именно она определила значение писателя в истории датской и европейской культуры. Понять Гольберга-драматурга можно только в связи со всем его творчеством, в общей системе его общественно-политических взглядов и эстетики. Его драматургия неразрывно связана с его многообраз-

ной деятельностью ученого-мыслителя, историка, сатирика, публициста, моралиста.

Легкость и быстрота, с какими Гольберг создавал пьесы, были удивительны. В первый же сезон он написал четыре комедии, в 1723 году им были написаны четыре пьесы, в сезон 1724/25 года — девять пьес; в 1725/26 — три; в 1727 году — две. Все свои пьесы Гольберг отдавал театру безвозмездно.

В 1727 году театр потерпел крах из-за отсутствия средств, а также вследствие враждебного отношения духовенства и университетской профессуры. По замечанию Брандеса, погребальный колокол звонил во все время существования датского театра: то университетское начальство запрещало студентам, «соблазненным» Гольбергом, выступать на сцене, то театр облагался непосильными налогами, то не хватало сборов на выплату актерам. Долги привели в 1725 году Каппиона в тюрьму.

Сатирические комедии Гольберга создали театру множество врагов, вооружили против него духовенство, дворян, буржуазию. В сценическом эпилоге «Похороны датской комедии» Гольберг вложил в уста актрисы Гьорт следующие слова: «Где мне найти какую-нибудь работу? Ведь мы задевали всех: офицеров, докторов, алвюкатов, жестянщиков, маркизов, баронов, цирюльников».

В 1725—1726 годах Гольберг совершил две поездки в Париж. Он перевел на французский язык свою комедию «Оловянный-политикан» и передал ее в распоряжение Риккбони. Однако пьеса была поставлена в Париже только после смерти Гольберга.

Между тем дела театра шли все хуже и хуже. Когда в октябре 1728 года в Копенгагене вспыхнул пожар, духовенство объявило, что это несчастье вызвано нечестивыми актерами. Театр все же продолжал некоторое время влачить жалкое существование, но в 1730 году, после вступления на престол короля-ханжи Христиана VI, который был врагом театра и ненавидел Гольберга, спектакли были окончательно запрещены. Театр был объявлен безбожной забавой, губящей добрые нравы. Весь жалкий скраб актеров был продан с торгов.

После закрытия театра и вынужденного отказа от драматургии Гольберг сочинил одну из самых умных и беспощадных своих книг — философско-сатирический роман «Подземное путешествие Нильса Клима» (1742)¹. Изображение фантастического подземного царства призвано здесь показать всю вопиющую бессмысленность человеческих законов. «Подземное путешествие Нильса Клима» — беспощадная сатира на феодализм и в то

¹ Эта книга, написанная на латинском языке, была в XVIII в. издана на многих европейских языках, в том числе и на русском (русский перевод вышел в свет в 1762 г.).

De ved
Kans Kongl. Majestis. særdeels Naade
Privilegerede Danske
ACTEURS

Aabne igien Mandagen den 3 Februaril 1727.

Deres Theatrum, ved at forestille paa det Danske
Sprog / en gandske nye Comoedie / som aldrig tilforn
har været seet enten her eller nogensteds /
kalbet:

Den opdigtede Forbyttelse.

Eller

Pernilles korte Frønkens-Stand.

Mand foreskrer, at mand af yderste Tid skal søge at oprette den Saure, mand
sidste Gang begif med at afviise de saae Lisskuere som samme Gang vare foresam-
lede (saafremt det ellers bør og kand kaldes en Saure;) Men alle resfinbige skal
snart beoves til at pædonere de fattige Acteurs, naar de vil berenke, at deres
Omfostringer à l'ordinaire hver Aften beleber sig over til 30 Rixdaler, og der
i Cassen ikke var indkommen over 8 Rdlr., hvilket synes utroselig endog saa for
Acteurerne selv, som dog dog være bleve nødt til at troe det. For Resten tør in-
gan tvivle paa, at det jo i Aften skal blive uferibarlign vist, og at de saae
Lisskuere (i hvor saae de ogsaa ere) som i Aften indfinder sig,
jo skal finde deres Fortnævelse.

Theatrum er paa det sedvanlige Sted i Grønnegaden saa kand og Liebha-
berne igiennem Porren i Søthergaden indlades; Begyndelsen skeer
præcise Kloffen 5, at det Kloffen 7 kand have Ende.

Афиша первого представления комедии Гольберга
«Краткое девичество Пернилле»

же время осмеяние бесплодных утопических мечтаний современников Гольберга. Описывая фантастические странствия бергенского студента Нильса Клима под землей, Гольберг развивает традиции Свифта. Произведение Гольберга неразрывно связано с современной писателю действительностью и как бы подытоживает все его творчество. Писатель восстает против социального и имущественного неравенства, утверждая, что отнюдь не дворянское происхождение и богатство, но ум и дарование должны определять место человека в обществе. Он защищает равнопра-

вие женщин, исходя из того, что мужчины и женщины равны друг другу в духовном отношении. Он резко нападает на богословие и метафизику, возвеличивая истинную науку, опирающуюся на изучение природы. Он высмеивает утопистов, мечтающих о создании рая для «блаженных дураков».

Смерть Христиана VI (1746) принесла запоздалую свободу датскому театру. Но Гольберг был утомлен долгой и напрасной борьбой и ограничился тем, что отдал на сцену свои написанные раньше, но не поставленные комедии. Он сочинил также ряд фарсов, которые, однако, уступают в яркости его прежним драматическим произведениям.

В последние годы жизни Гольберг выпустил несколько исторических трудов, из которых наибольшее значение для своего времени имела «История Датского государства». В «Мыслях об истории», предпосланных третьему тому этой книги, Гольберг утверждал, что задача историка заключается в том, чтобы отделить ложь от правды и на основании правдивого изображения прошлого уметь судить о настоящем и будущем. Гольберг требовал от историка суровой объективности и беспристрастия, осуждал тех ученых, которые являются платными адвокатами или церковными проповедниками.

Требую от ученого подлинной объективности, Гольберг обвиняет историков в пристрастии, обусловленном не только политическими взглядами («тори пишет иначе, чем виг, а гвельф не так, как гибелин»), но и корыстью, жадной наград и отличий. Интересны высказывания Гольберга о преемственности исторического развития. Он писал: «Добродетели и науки, ранее свойственные одним народам, исчезают, а затем появляются у других. В Греции и Италии некогда процветали героические добродетели. Теперь трусость и безделье так же часты в них, как ранее мужество и ученость. И, напротив, можно назвать страны, обитатели которых в давние времена были вовсе не цивилизованы, а теперь являются украшением земли. Стоит сравнить нынешнее положение русского государства с прежним, чтоб убедиться в этом». С глубокой симпатией Гольберг писал о России, о русском народе, о Петре I, который был в его глазах олицетворением всех гражданских добродетелей. Далеким от того, чтобы понять роль народа в жизни государства, писатель в то же время видел, что не только воля отдельных королей, но и внутренняя закономерность определяют поступательный ход истории.

В 1747 году Гольбергу был пожалован титул барона, что имело целью не столько отметить его заслуги, сколько обеспечить за государством имущество бездетного Гольберга. О том, как иронически относился последний к дворянскому званию, можно

судить по его пьесам «Дон Ранудо де Колибрадос» и «Благородное честолюбие».

Все свое состояние и библиотеку Гольберг завещал в пользу Академии в Сорое. 28 января 1754 года он скончался.

ДРАМАТУРГИЯ ГОЛЬБЕРГА

Драматическое наследие Гольберга состоит из тридцати шести пьес, включая переводы и переделки произведений других авторов. Лучшими комедиями Гольберга являются: «Оловянщик-политикан» (1722), «Жан де Франс, или Ганс Франдсен» (1722), «Йеппе с горы, или Превращенный крестьянин» (1722), «Одиннадцатое июня» (1723), «С прибавлением семейства» («Комната роженицы», 1723), «Маскарад» (1724), «Якоб фон Тибое, или Хвастливый солдат» (1724), «Улисс с Итаки» (1724), «Генрик и Пернилла» (1724), «Занятый человек» (1726), «Краткое девичество Перниллы» (1727), «Эразмус Монтанус, или Расмус Берг» (1748), «Чародейство, или Ложная тревога» (1750), «Дон Ранудо де Колибрадос, или Бедность и высокомерие» (1752), «Счастлиное кораблекрушение» (1754).

Гольберг был отлично знаком с мировой драматургией, в частности с античной. При этом он отдавал предпочтение римской комедии перед греческой, которую считал чрезмерно «грубой» и «резкой». В принадлежащей Гольбергу обработке «Плутоса» Аристофана многое сглажено и смягчено по сравнению с оригиналом. Гольберг оставил любопытную сравнительную характеристику Теренция и Плавта. Все симпатии его на стороне последнего: «Он господствует на сцене потому, что обладает истинной веселостью. Плавт — душа комедии», — пишет Гольберг.

Среди комедиографов нового времени Гольберг выше всех ставит Мольера. Любовь к гениальному французскому драматургу он пронес через всю жизнь. Из многих восторженных высказываний о Мольере приведем только одно: «Вместе с Плавтом и Теренцием умерло искусство сочинять нравоучительные комедии; Мольер был первый, кто оживил его и начал сочинять пьесы по образцам древних греков и римлян. Я осмеливаюсь утверждать, что он не только счастливо подражал древним, но и превзошел их и потому принадлежит к величайшим мыслителям нового времени. Никто лучше его не постиг человека и его склонности».

Но как ни велико было преклонение Гольберга перед Плавтом и Мольером, он не был их подражателем. Некоторые сюжетные положения и образы, заимствованные Гольбергом у его великих предшественников, были им настолько переосмыслены, так неразрывно связаны с датской действительностью, что сделались его кровным достоянием. Художник глубоко национальный, Гольберг

был продолжателем Плавта и Мольера, законным преемником их традиций.

Хотя драматургическая система Гольберга сформировалась под прямым воздействием классицизма, однако он не был его рабом. Гольберг заметил однажды, что Буало «нередко нарушал в своих произведениях законы, им самим поставленные». Еще с большим основанием это можно применить к самому Гольбергу. Так, например, он начисто отвергает в комедии стихотворную форму, утверждая, что рифма стесняет мысль писателя. «Часто богатство рифмы приводит к бедности содержания», — писал он. Допуская применение рифмованного стиха в поэме, Гольберг утверждал, что рифмованная речь не нужна в комедии, изображающей повседневную действительность.

Конечно, этот тезис спорен, но Гольберг, борясь за реалистическую комедию, считал, что уничтожение рифмы, стесняющей воображение и силу мысли поэта, будет способствовать расцвету поэзии. При этом он ссылаясь на опыт итальянцев и англичан, которые «первыми из европейских народов сбросили это ярмо».

Хотя Гольберг-драматург внешне стремился сохранить верность правилу трех единств, он и здесь допускал известные отклонения, по крайней мере в трактовке места действия. Лишь в немногих комедиях Гольберга события разворачиваются в одном месте, обычно его пьесы требуют смены декораций. В «Оловянные-политиканы» — три места действия (комната Германа, комната в трактире, улица); в «Йеппе с горы» действие переносится из села в замок барона; в «Одиннадцатом июня» первое действие происходит в предместье Копенгагена, второе — на копенгагенской улице, третье — на бирже, четвертое — в трактире.

Более строго соблюдает писатель единство времени и действия. Понимая различие между временем житейским и сценическим, драматург все же стремился достигнуть максимального сближения обеих категорий. Но здесь сказалось не столько воздействие теории Буало, сколько индивидуальные особенности драматургической поэтики Гольберга.

Сценическое время в пьесах Гольберга максимально сконцентрировано и уплотнено, ибо с его точки зрения характер героя может лучше всего раскрыться тогда, когда персонаж действует в тесных и сжатых границах времени и событий. Единственная пьеса, в которой нарушено «единство времени», — это комедия «Улисс с Итаки»; ее действие включает события от суда Париса до возвращения Одиссея на родину, то есть почти сорок лет. Однако длительная протяженность времени трактована драматургом пародийно: его пьеса направлена против современных немецких «главных и государственных действий», которые нередко охватывали многие десятилетия. Рационалиста Гольберга не

могли не возмутить сумятица и нелепица этих прозведений, в которых он видел потакание грубым вкусам. В «Улиссе» месяцы и годы проходят в течение секунд, и действующие лица не перестают удивляться тому, как быстро течет время. Улисс оставляет своего слугу Килиана на несколько минут, а затем, возвратившись, сообщает, что его отсутствия продолжалось четыре недели. Килиан возражает: «А я думал, что с тех пор прошло по крайней мере четыре года». Тот же Улисс, уйдя со сцены и снова появившись через несколько явлений, изумляет всех размерами выросшей у него бороды. Улисс рассказывает Килиану о том, что Дидона преследует его своей любовью. Узнав, что Улиссу было сорок лет при оставлении Итаки, Килиан замечает: «Сорок лет при отплытии и десять лет под стенами Трои — всего полсотни; двадцать лет на возвращение домой, итого семьдесят. Эта славная Дидона, вероятно, большая любительница антикварных предметов, если она столь холодна к окружающим ее юношам и влюбляется в древнего старца». С наибольшей остротой пародийная трактовка единства времени раскрывается в финале комедии. Прибывший на родину Улисс с горестью узнает об измене верной Пенелопы, о крушении домашнего очага. В довершение всего старьевщики отбирают вещи, данные ему напрокат, когда он отправлялся под Трою, и требуют уплаты. Злосчастный Улисс восклицает: «О небо! Вот что ожидало меня после сорока лет скитаний». В ответ на это старьевщики отвечают: «Если ты скитался сорок лет, то ты должен уплатить нам за весь этот срок».

Драматург не ставил своей задачей показать процесс развития характеров. Напротив, характеры героев в пьесах Гольберга показаны уже сложившимися и завершенными. Двадцати четырех часов поэтому совершенно достаточно для того, чтобы комические персонажи выявили себя.

Основной драматургический прием Гольберга заключался в том, что комический герой, чаще всего одержимый какой-нибудь навязчивой идеей, попадал в непривычное положение, выбивающее его из колеи. Неожиданные события, ломающие привычную жизнь персонажа, помогают полнее раскрыть его характер. Поэтому единство действия, если под ним разуметь концентрацию событий вокруг одного драматического узла, в большинстве комедий соблюдается драматургом.

Гольберг утверждал, что все его произведения, не только художественные, но и научные, преследуют единую нравственную цель. Он писал: «Из всех моих трудов видно, что я стремлюсь к нравственному поучению. В моей истории героев, сочиненной по образу Плутарха, заключается высокая мораль. В моих сатирах есть соль и перец. Мои комедии веселы и содержат истины, которые люди постигают смеясь. Мои латинские эпиграммы и «Под-

земное путешествие Нильса Клима» полны нравоучительных парадоксов или странных суждений, так как я стремился оспорить общие заблуждения и показать различие между настоящей и мнимой добродетелью или пороком и между мнимыми добродетелями и мнимыми пороками».

Дидактизм, стремление преподать урок обществу, — черта, в высшей степени характерная для творческого облика Гольберга. С этим связано не только содержание, но и форма многих его комедий. Говоря, что он шел по стопам Мольера, служа своими комедиями улучшению нравов, писатель указывает, что он стремился изображать характеры людей, не затронутые Мольером.

Гольберг определил свой творческий метод как художественное преувеличение свойств человеческой природы. «Комедия требует преувеличения», — писал драматург, отводя упреки в том, что он усиливает в своих пьесах отдельные пороки и странности, свойственные людям. «Без подобного усиления не может быть создано подлинно значительное художественное произведение». «Не надо превращать героев в сумасшедших, но необходимо преувеличивать некоторые черты портрета».

Воспроизводя в преувеличенном виде странности своих героев, Гольберг не впадал в карикатуру. Герои его комедий, за пределами своей мании, неотличимы от нормальных людей. Более того, они обнаруживают здравый смысл, остроумие, находчивость, доброту. Господствующая страсть или навязчивая идея всецело подчиняет героя; она и позволяет с наибольшей полнотой постигнуть самую сущность его природы. Вся его предшествующая жизнь является преддверием к событиям, которые разворачиваются в пьесе. Персонажи Гольберга только и жили в предвкушении той минуты, когда осуществится их мечта. Поэтому неизбежное крушение всех надежд, после того как иллюзорная цель достигнута, это — подлинное крушение жизни героя. И, несмотря на комизм ситуаций, в которые попадают герои, есть нечто почти трагическое в этом крушении.

Создавая своих комических мономанов, Гольберг в наибольшей степени был обязан «Дон-Кихоту» Сервантеса — книге, которую он очень любил. Гольберг писал: «Человек, который стремится вырваться из своей среды, нарушая законы и обычаи, — безумец. Если он, прозрев, взглянет на себя, то поразится былому заблуждению... Его очарование было только сном». Для Гольберга финальное «исцеление» его героев есть акт самопознания. Однако это самопознание знаменует отказ от всего того, чем доколе жил герой. Сгущая комические свойства характеров своих персонажей, Гольберг нередко прибегает к острым и даже нарочитым ситуациям. В его пьесах плуты, обманщики, авантюристы или же просто люди, желающие преподать другим урок житейской муд-

рости, одурачивают главного героя. Так, «отцы города» обманывают оловянщика, мечтающего о политической власти, предлагая ему место бургомистра («Оловянщик-политикан»); служанка Марта, выдавая себя за знатную французскую даму, обманывает помешанного на всем французском Ганса Франдсена («Жан де Франс»); по приказу барона крестьянина Йеппе во время сна переносят в замок и убеждают в том, что он знатный барин («Йеппе с горы»). Мы не говорим уже о бесчисленных переодеваниях и плутнях главного героя многих комедий Гольберга — слуги Генрика, который, появляясь то в виде барона, то грозного офицера, то монаха, то раввина или студента, проводит за нос и обманывает простаков.

Нетрудно на основании этого обвинить Гольберга в искусственности построения его комедий, столь часто опирающихся на приемы обмана и плутовства. Как бы отводя такой упрек, Гольберг сам раскрывает механику подобного театрального обмана:

«Эспен. Я придумал, как выманить у старого Иеронимуса кучу денег.

Марта. Э-э, дурья башка, это уже старо. Ты это стащил из старинной комедии».

(«Жан де Франс»)

Но, подтрунивая над «старинной комедией», Гольберг не брезгает заимствовать из нее сюжетную ситуацию. Так, в «Дон Ранудо де Колибрадос» он указывает на «Мещанина во дворянстве» Мольера как на один из источников развязки. В комедии «Генрик и Пернилла» драматург вкладывает в уста Леандра, который не может войти в свой дом, так как его место занято пройдохой-слугой, следующие слова: «Со мной хотят сыграть такую же комедию, как с Амфитрионом».

Отталкиваясь от формы классицистской комедии, в особенности от Мольера, Гольберг в значительной мере переосмысливает старые ситуации. Они приобретают новое содержание и форму. Любовь перестает быть основной движущей пружиной действия. Образы влюбленных у Гольберга зачастую бледны и невыразительны. Влюбленным не о чем говорить. Когда они рассуждают о любви, то повторяют штампы старой комедии. Так, например, в «Генрике и Пернилле» совершенно в духе патетических кончетки благородных любовников комедии дель арте звучит монолог Леандра, убежденного в неверности своей возлюбленной: «Что должен я об этом думать? Что должен я сказать? Что должен я предпринять? Есть ли в мире скорбь больше, чем моя? Был ли когда-нибудь человек повергнут в бедствие столь нежданно? Существовала ли когда-нибудь на земле женщина более лицемерная, чем Леонора?.. Мое сердце так переполнено скорбью

и печалью, мой рассудок в таком смятении, что я не знаю, на что мне решиться. Я проникну в этот дом и умерщвлю изменницу; и никто не обвинит меня, но все признают это справедливым и скажут, что она заслужила худшее наказание, чем смерть». Все это не более чем декламация на тему чувства, ибо Гольберг, сильный в обрисовке мысли и характера, не умел передавать эмоциональных переживаний. В этом — одна из причин последующего равнодушия к Гольбергу в эпоху сентиментализма.

Когда Гольберг в редких случаях обращается к любовной интриге, как основе сюжета, он трактует ее совсем не традиционно. Если в комедиях Мольера и Мариво возвышенные чувства влюбленных обычно пародируются и снижаются параллельно развивающейся любовной истории между слугами, то у Гольберга в «Генрике и Пернилле» в центре оказывается любовь слуг, претендующая на «возвышенность», но снижаемая социальной природой героев, а страсть господ не только не возвышается над ней, но ее ложное «благородство» разоблачает самое себя.

Гольберг экспериментирует, ищет, стремится найти сюжет, свободный от любви. Ему принадлежат слова: «Я думал, сможет ли существовать и пользоваться успехом драматическое произведение, в основе которого нет любовной интриги». Так родился замысел наиболее острых в социальном отношении комедий Гольберга — «Иеппе с горы» и «Одиннадцатое июня».

Герои Гольберга при всей комедийной преувеличенности и гиперболизации характеров прочно связаны с датской действительностью, конкретным бытом. Если, например, какой-нибудь эпизод пьесы происходит на улице, то это не условное место комедийного действия, а реальная копенгагенская улица. Если действие происходит в гостинице, то это настоящая копенгагенская гостиница. Если действие происходит на селе, то это зеландское село. Только там, где Гольберг отказывается от правдивого изображения действительности, возникают условно-театральные места действия.

Бытовая определенность характерна для лучших комедий Гольберга. Рисуя среду гамбургских ремесленников в «Оловящике-политикане», он фактически воссоздает образы копенгагенских ремесленников, точно так же как в комедии «С прибавлением семейства» («Комната роженицы») он изображает ярчайшую галерею женщин, представительниц различных сословий Копенгагена. Бытовой и жанровой определенностью своих пьес Гольберг несомненно предвосхищает Гольдони. Писатель большое внимание уделяет речевой характеристике героев. Он сохраняет в известной мере диалектальные формы в языке крестьянских героев («Иеппе с горы» и «Заложенный крестьянский парень»), щедро вставляет французские выражения в речи персонажей,

претендующих на европейскую образованность («Жан де Франс», «Одиннадцатое июня» и т. д.). Когда плут-слуга Генрик хочет выдать себя за барина, он тотчас же обращается к помощи французских фраз. Нередко эта французская речь становится средством разоблачения нищего героя. Так, Ганс Франдсен («Жан де Франс»), побывав в Париже, получил у своего учителя список новомодных французских ругательств и упражняется в языке, осыпая слугу изысканной французской бранью. Эту же функцию выполняют и латинские изречения, вложенные в уста педантов, схоластов и юристов. Было бы ошибочно видеть здесь только воздействие маски Доктора из комедии дель арте или персонажей Мольера. Подлинная и мнимая латинская речь служит у Гольберга средством не только создания комического эффекта, но и характеристики героев. Так, невежество Пера-пономаря блистательно раскрывается в его латинском диспуте с Эразмусом Монтанусом («Эразмус Монтанус»), точно так же как нагромождение латинских названий подлинных и мнимых болезней у Бонифация («С прибавлением семейства») обнаруживает его псевдоученость.

Речь героев Гольберга всегда связана с их социальным положением или профессией. Таковы речевые характеристики оловящика-политикана Германа, болтливого цирюльника Геерта, крестьянина Йеппе, биржевых дельцов и арендаторов и т. д. Гольберг умело пользуется комическим эффектом каламбуров, возникающих из-за непонимания одним персонажем речи другого. Нигде, однако, эта игра слов не становится самодовлеющей и нарочитой. Смешное как бы само собой обнаруживается в действии, раскрывающем натуру героя, а значит, и в его словах.

Гольберг обладал драгоценным искусством — умением обнаружить смешное в жизни. Для него смешное — чаще всего странность, нарушающая формы обыденной жизни. В комедиях Гольберга есть два типа таких «нарушителей»: безобидные, безопасные и злые, враждебные людям. Первые как бы погружены в атмосферу добродушного смеха. Со вторыми Гольберг борется средствами сатиры, и смех его становится беспощадным.

Гольберг бесспорно являлся одним из величайших сатириков XVIII века. Правда, он не мог подняться до отрицания существующего строя, но, живя в условиях абсолютизма, принявшего в Дании особенно уродливые формы, он видел пороки, разъедающие современное общество, и увиденное воплотил с могучей реалистической силой. В лучших своих комедиях Гольберг выступает как патриот, ревнитель отечественной культуры, бичующий рабское преклонение перед иностранной модой. Он показывает паразитизм и убожество дворянства, живущего за счет крестьян, буржуазные отношения, основанные на голом денежном

расчете, обнажает ничтожество духовной жизни людей, гонящихся за дворянским званием, высмеивает ханжество, лицемерие, невежество, педантизм, лжеученость и т. д.

При всей прямоте и силе своих критических выступлений Гольберг считал, что государственные устои общества нерушимы. Ничто не может изменить общественное положение человека; каждая социальная группа — дворянство, буржуазия, крестьянство — занимает определенное место в сословной иерархии. Гольберг-историк осуждает мятеж: нельзя насильем вырвать права, которых, по его мнению, не дала человеку природа. Гольберг-моралист показывает, к каким бедственным последствиям может привести подобная попытка. Однако, оправдывая закономерность существующего общественного порядка, Гольберг вовсе не оправдывает его практику. Он резко и сурово бичует пороки, но критикует их как бы в пределах той общественной группы, которую он в данном случае изображает. Эти черты отчетливо выступают уже в первой комедии писателя — «Оловянщик-политикан», самое название которой стало не только в Дании, но даже в Германии крылатым выражением для характеристики беспринципных политиканов.

Оловянщик Герман помешался на политике и забросил свою работу. Он отказывается выдать дочь за каретника Антониуса, так как последний совершенно равнодушен к политике. За кружкой пива Герман и его друзья, члены «политической коллегии», решают судьбы государств, смещают министров, объявляют войны, заключают торговые договоры. Городские советники, желая обуздать Германа и его друзей, устраивают мнимое назначение оловянщика на должность бургомистра. Ему предлагают решить нарочито запутанные дела, толпы просителей осаждают его, и Герман, не справившись с должностью, навсегда избавляется от своей страсти к политике и возвращается к честному ремеслу.

Идейное содержание этой пьесы нельзя свести к убогой морали: «Всяк сверчок знай свой шесток». Гольберг осуждает бессмысленную страсть к политике, отвлекающую его героя от основного занятия. Политиканство Германа столь же нелепо, как дворянская мания Журдена. По мнению Гольберга, Герман заслуживает уважения как честный ремесленник, но должен быть осужден как бездельничающий политикан.

Образы Германа и его друзей отнюдь не носят сатирического характера. Это персонажи чисто комедийные. С мягким юмором изображает Гольберг заседание «политической коллегии». Ее члены обнаруживают удивительные «познания» в истории и географии; они свободно перекраивают карту мира, смещают правителей и государей. Скорняк Геерт предлагает построить большой флот, а писец Сивер рекомендует «осадить Париж с суши и с моря».

Строя фантастические планы, вплоть до захвата колоний в Индии, ремесленники не забывают собственных мелких выгод. Гольберг забавно показывает, как предложение завязать торговлю между Гамбургом и Индией срывается из-за обструкции трактирщика, опасавшегося, что многие горожане уедут из города и лишат его нескольких скиллингов заработка.

«Сословность» мировоззрения Гольберга наиболее ярко выступает в комедии «Генрик и Пернилла», предвосхищающей «Игру любви и случая» Мариво. Слуга Леандра Генрик пытается занять место барина и жениться на его невесте. Однако знатная дама, за которой он ухаживает, всего только переодетая служанка, играющая роль своей госпожи. В финале комедии после многих перипетий все становится на место: господа и слуги вступают в брак с представителями собственного класса. Искуственная попытка Генрика и Перниллы выйти за пределы своего сословия, таким образом, терпит крах. Гольберг полагал, что каждый человек достоин уважения в пределах своей социальной группы: хороший ремесленник лучше плохого бургомистра. Писатель воспринял доктрину просвещенного абсолютизма как высшую форму государственного устройства. Он не мог перерасти рамок своей эпохи.

Вольномыслие и свободолюбие, вступающие в конфликт с убогой датской действительностью, вызывают к жизни лучшие, наиболее значительные в идейном и художественном отношении комедии Гольберга.

Писатель, создавая свои пьесы, исходил из наблюдений над живой современностью. Ему приходилось соприкасаться с людьми различных профессий, и он видел, что всех их объединяет обман. Вор притворяется честным человеком, педант — ученым, трус — храбрецом и т. д. Хотя Гольберг и не мог объяснить, почему обман и плутовство сделали двигательной пружиной поведения человека в современном ему обществе, однако его наблюдения были чрезвычайно любопытны. Он выступил разоблачителем общественных отношений, построенных на бессердечном чистогане. В ряде пьес писатель стремился показать деньги как силу, управляющую поведением человека. В этом отношении чрезвычайно характерна комедия «Одиннадцатое июня», рисующая типическую биографию человека, разбогатевшего на поте и крови бедняков. Таков отец главного героя Нильса Студенструпа, чей образ раскрывается в речах других персонажей (он не появляется на сцене). Скопидом, во всем отказывавший себе, разбогатевший за счет соседей и составивший состояние посредством скупки судебных процессов и лихоимства, становится хозяином округи. Во всем достоин отца его драгоценный сынок. Это — хитрый, бессердечный, подлый, чувственный и наглый, презирующий всех

обманщик, ищущий легкой наживы. Однако он становится жертвой более искусных плутов и уходит из Копенгагена обобранный до нитки, проклиная день и час, когда туда прибыл. «Страдания» Студенструпа не вызывают сочувствия, ибо все унижения и обиды им заслужены. Но тот, кто обобрал Студенструпа, в нравственном отношении ничуть не лучше его. «Одиннадцатое июня» — комедия без положительных героев. Основной движущей пружиной ее действия являются деньги. С первых же слов пьесы мы оказываемся в обстановке, в которой царят нажива и плутни.

Одиннадцатого июня в Копенгаген стекаются со всей страны торговцы скотом, купцы для заключения сделок и взыскания долгов. Одно из действий пьесы разворачивается на бирже, куда дотоле не заглядывал ни один драматург. Наряду с торговцами и купцами в пьесе участвуют откровенные мошенники. И странное дело: они почти не отличимы от честных купцов. Все герои пьесы прибегают к обману: Генрик играет роль двоюродного брата Студенструпа, мамзель Лукреция — роль жены Якоба-трактирщика; содержатель воровского притона изображает честного и сурового семьянина, авантюрист Трогхольд выступает в качестве богача Ларса Андерсена. Эпизодические фигуры купцов или хуторян мало чем отличаются от персонажей первого плана. Один плурует при продаже скота, другой грабит при помощи непомерных процентов. Все вместе взятое образует цельную и органичную картину.

В «Одиннадцатом июня» Гольберг направил оружие сатиры не против отдельных частных пороков, но против богатства, нажитого бесчестным путем. «Почтенный» ростовщик такой же вор и грабитель, как мошенник Скильденборг. Слова писателя о том, что «воруют все, но наказывают только маленьких воров», вполне приложимы к данной пьесе.

Деньги как основа всех общественных положений выступают и в других пьесах драматурга. Особо следует выделить комедию «Краткое девичество Перниллы». Мать молодой девушки Магделона готова отдать свою дочь замуж за отвратительного старого скрягу Иеронимуса и деловито обсуждает с ним условия продажи. Иеронимус несколько преувеличивает свой капитал и окончательно покоряет ее.

— Я думала, что господин Иеронимус пожилой человек, — говорит она, — но, прислушавшись, я убедилась, что он вовсе не так стар, как это может показаться (*д. III, явл. 5*).

В «Улиссе с Итаки» одна из богинь, Юнона (Гера), прежде чем предстать на суд Париса, передает ему в виде подарка десять дукатов. Парис после короткого колебания принимает взятку, успокаивая свою совесть следующим соображением: «Если я могу быть уверен, что эти деньги присланы без намерения меня

подкупить, то я их, пожалуй, возьму. В наше время с золотом не шутят» (д. I, явл. 3).

Деньги — не единственная тема комедий Гольберга. Писатель видел невыносимое положение крепостного датского крестьянина и не прошел мимо этой проблемы. Чрезвычайно характерен один из разделов его «Нравоучительных мыслей». Он носит вызывающее заглавие «Выгода крестьянского положения». На первый взгляд может показаться, что писатель утверждает, будто положение крестьян не так тягостно, как принято считать, и что судьба помещиков куда более тяжела. Прибегая к иронии, Гольберг пишет, что помещики должны заботиться о своих крестьянах, если не хотят умереть с голода, тогда как крестьяне почему-то вовсе не проявляют заботы о своих хозяевах. «Как часто помещик говорит: «Где я найду другого работника, который бы так славно трудился, как его предшественник?» Но никто никогда не слышал, чтобы крестьянин сказал: «Где я найду другого господина, который бы меня так славно гонял на работу, как прежний, который бы так исправно выжимал из меня подати и десятину и ежедневно давал мне вкушать счастье служить ему». Гольберг защищает достоинство крестьянина, как кормильца страны, и осуждает его господина, как тунеядца. Рождение ребенка в крестьянской семье — радость, ибо в мир приходит «будущий работник». Появление ребенка в семье помещика означает появление нового тунеядца. Гольберг пишет: «Детей крестьянина можно сравнить с курами, гусями и утками, а знатных детей должно уподобить павлинам, попугаям, мартышкам, содержание которых стоит дорого и не приносит никакой пользы».

Из всего сказанного видно, что сравнение крестьян и помещиков дано в «Нравоучительных мыслях» в моральном плане и призвано утвердить превосходство крестьян. Гольберг почти не касается здесь положения крестьянина как раба, которым помещик волен распоряжаться по-своему. Этой решающей стороне вопроса писатель посвятил одну из лучших своих социальных комедий — «Йеппе с горы, или Превращенный крестьянин».

В литературе XVIII века не много произведений, которые могли бы сравниться с этой пьесой по глубине и силе изображения невыносимо тягостного положения крепостного крестьянина. Жизнь Йеппе безрадостна. Его удел — вечный тяжелый труд. Помещик и управляющий обирают его, пономарь наставляет ему рога, а жена Нилле нещадно его колотит. Единственная радость Йеппе — водка, в которой он находит забвение всех своих горестей. Когда ему удается урвать несколько скиллингов у жены, он их несет в трактир. Поразительна бытовая и социальная правда, с которой Гольберг раскрывает своеобразную философию датского крестьянина. Добрый по природе, но изуродованный тяжелой



Декорация городской улицы (конец XVIII в.)

жизнью человек, не знавший никогда минуты радости, — таков Йеппе. Он недоверчив от природы и потому, очутившись в замке, куда его перенесли спящим, он прежде всего стремится выяснить, как он туда попал. От страха и недоумения к любопытству, а затем к радости — такова гамма чувств, через которую первоначально проходит Йеппе. Он и хочет верить в свое дворянство и, с другой стороны, не может забыть своего крестьянского прошлого. Отсюда сложность его отношения ко всему происходящему. Став «барином», Йеппе продолжает оставаться крестьянином, он обнаруживает и ум и находчивость в новой, непривычной для него обстановке. Он практически-резво оценивает обстоятельства и намерен полностью, по-крестьянски использовать свои права. Те, кто хотели одурачить Йеппе, сами оказались одураченными. Вот, например, разговор Йеппе и секретаря:

«Йеппе. Сколько ты получаешь жалования?»

Секретарь. Ваша милость назначили мне двести ригсдалеров в год.

Йеппе. Черта ты получишь, а не двести ригсдалеров. Что ты делаешь за двести ригсдалеров? Я должен, как скотина, надрываться, не разгибая спины, с утра до вечера в поле и еле могу... Гляди-ка, опять полезли проклятые мужицкие мысли в голову... Двести ригсдалеров! Это значит драть шкуру с нас, господ».

В новом положении Йеппе не забывает своего злейшего врага — фогта (управляющего):

«Управляющий. Вашей милости угодно мне что-нибудь приказать?»

Йеппе. Только, чтоб тебя повесили.

Управляющий. Я же не сделал ничего худого вашей милости. За что же меня вешать?»

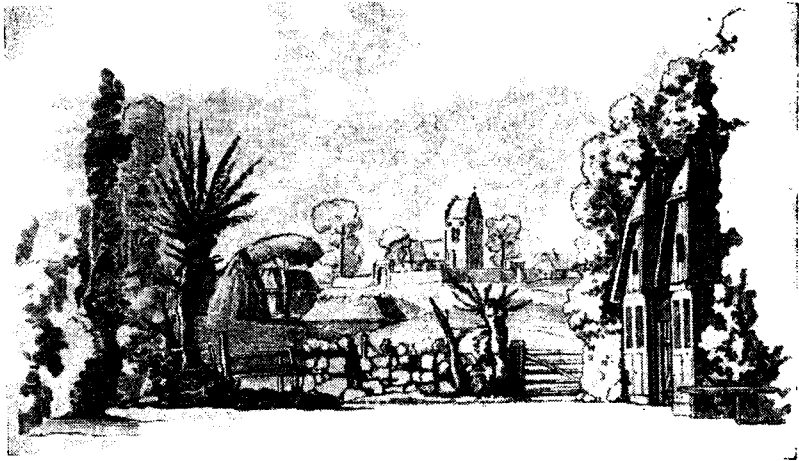
Йеппе. Разве ты не управляющий?»

Управляющий. Да, ваша милость.

Йеппе. И ты еще спрашиваешь, за что тебя нужно повесить?»

Йеппе ведет себя столь решительно, так круто расправляется со своими недругами, что перепуганный барон велит усыпить его. По приказу барона, который вымещает на Йеппе свой страх, над бедняком разыгрывают комедию суда и приговаривают его к смертной казни. Осмеянный, павший жертвой грубых издевательств, Йеппе противостоит барону, читающему в заключение пьесы мораль о врожденной жестокости крестьян. Конечно, финальные куплеты неизмеримо уже идейного содержания пьесы. Но необходимо отметить, что Гольберг испугался выводов, которые объективно вытекали из развития действия его комедии. Не следует забывать, что, если бы пьеса заканчивалась иначе, цензура никогда бы ее не пропустила. Убогие сентенции барона призваны были обезопасить пьесу и от цензуры, и от реальных баронов, сидевших в зрительном зале. Йеппе нравственно и духовно неизмеримо выше барона, и человечность, которая так ярко проявляется в «предсмертном» монологе осужденного на казнь крестьянина, еще ярче оттеняется подлой жестокостью «гуманного» помещика. В памяти зрителей остаются не поучения барона, но поразительный своей жизненной конкретностью образ крепостного крестьянина. Пьеса Гольберга, быть может помимо воли автора, показывает уродство общественного строя, калечащего разум и убивающего духовные силы человека. Этот вывод вправе сделать из нее современный читатель и зритель. В высшей степени характерно, что буржуазный театр истолковывал Йеппе с позиций барона. Многие актеры в XVIII—XIX веках стремились подчеркнуть в образе Йеппе только жадность, грубость, наглость крестьянина, ставшего барином, тем самым искажая глубоко драматический и реалистический замысел автора. И, напротив, прогрессивные актеры раскрывали демократизм пьесы и гуманистическое начало, заложенное в ней.

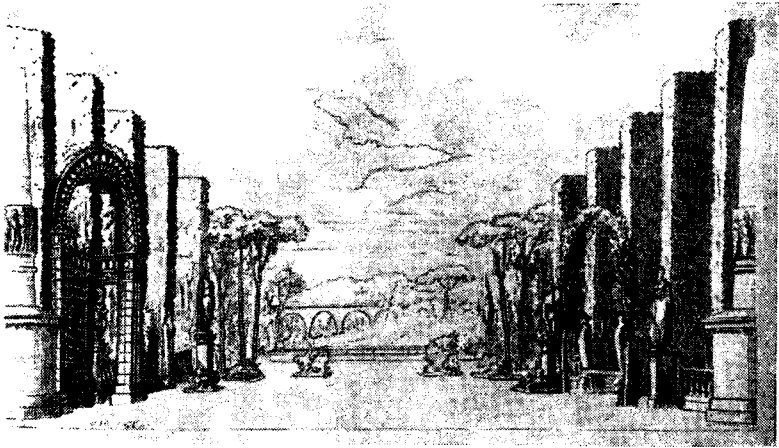
С этим произведением связана одна из поздних комедий Гольберга — «Эразмус Монтанус». Едва ли случайно автор дал родителям главного героя имена Йеппе и Нилле. Правда, имена героев у Гольберга вообще устоячивы: в его комедиях плут слуга обычно носит имя Генрика, глупый слуга именуется Арвом, богатый старый буржуа — Иеронимусом, служанка — Перниллой и т. д. Однако в данном случае ряд важных подробностей говорит о том,



Пейзажная декорация (конец XVIII в.)

что перед нами «потомки» героев первой пьесы, но разбогатевшие под старость и в значительной мере изменившиеся. Йеппе и Нилле — зажиточные крестьяне, давшие своему старшему сыну университетское образование. Йеппе теперь стал главой разбогатевшей семьи. Он уже не пьет и утверждает, что бражник пропивает и разум, и деньги. Изменилась и Нилле; о плетке, которой она колотила мужа, нет и помину. Изменение общественного положения героев изменило и отношение к ним других персонажей: управляющий уже не гонит Йеппе, как скотину, в поле, а навещает его на дому; да и пономарь приходит в дом к Йеппе не затем, чтобы наставить ему рога. Изменение судьбы Йеппе понадобилось Гольбергу для того, чтобы противопоставить главному герою комедии педанту Эразмусу Монтанусу идеализированную картину патриархальной сельской жизни, мирного крестьянского труда. Конфликт здесь построен на совершенно иной основе, чем в «Йеппе с горы».

Фольклор многих народов богат рассказами о людях, попавших в школу и напитавшихся латынью до того, что они позабыли родной язык. Вспомним хотя бы предисловие Гоголя к «Вечерам на хуторе близ Диканьки», в котором упоминается некий школяр, позабывший родной язык и вспомнивший его, когда грабли хватили его по лбу. «Эразмус Монтанус» — произведение глубоко своеобразное. Здесь показывается столкновение ученого схоласта, чьи знания оторваны от практики, с невежественной и косной



Декорация сада (конец XVIII в.)

средой, то есть конфликт между наукой и безграмотным практицизмом. Прав датский критик Брандес, говорящий, что эта тема могла бы послужить основой трагедии. Наука Эразмуса ничего не может изменить или улучшить в положении его собратьев. Торжествуя победу над невеждой пономарем Пером, Эразмус Монтанус сам оказывается побежденным в споре со своим братом, крестьянином Якобом.

«Якоб. Тот, кто изучает самые важные предметы, на мой взгляд, самый ученый.

Монтанус. Да, ты прав.

Якоб. Я изучаю земледелие и сельское хозяйство, а потому я учнее, чем мусью.

Монтанус. Так ты грубый крестьянский труд считаешь самым важным?

Якоб. Этого я не знаю, но мне известно одно: если бы мы, крестьяне, тоже взяли в руки перо или кусок мела и стали высчитывать, как далеко до луны, то у вас, ученых, тотчас же подвело бы животы. Вы, ученые, проводите время в диспутах по поводу того, какова земля — круглая, четырехугольная или восьмиугольная, а мы учимся хорошо обрабатывать землю. Теперь вы видите, мусью, что наша наука полезнее и важнее, чем ваша».

Несомненно, что писатель втайне в какой-то мере сочувствовал Эразмусу.

Положение Эразмуса Монтануса исполнено внутреннего

трагикомизма. При помощи дубинки и солдатской муштры его заставляют отказаться не только от увлечения латинскими диспутами и схоластикой, но и от веры в то, что на самом деле является истиной.

В пьесе выявилось противоречие между Гольбергом-художником и Гольбергом-моралистом. Нравоучение, которое читает в финале пьесы Эразмусу Монтанусу офицер, сродни финальному монологу барона из «Йеппе с горы». Однако не эта вынужденная уступка духу времени составляет пафос пьесы. Ее жизненность определяется яркостью образа самого героя, защищающего с одинаковой силой и энергией и подлинную научную истину, и схоластику.

Мировую славу Гольбергу принесла пьеса «Жан де Франс», в которой осмеяно бессмысленное преклонение перед чужеземной модой.

Сын богатого горожанина, пустой и тщеславный дурак Ганс Франдсен провел несколько недель в Париже и, отвыкнув говорить на родном языке, научился модным парижским танцам и ругательствам. Как обезьяна, он подражает всему, что видел в Париже, и становится невообразимо смешным. Все датское — лица, язык, обычаи — вызывает у него глубокое отвращение: «Мне смерть как противно смотреть на эти датские рожи!» — восклицает он. Самовлюбленный дурак оскорбляет отца, невесту. Поверив, что в него влюбилась светская дама (за которую выдает себя хитрая служанка), он решает следовать за нею в Париж. Образ Ганса дорисовывает его прощальное письмо, обращенное к отцу: «За границей я привык к обходительности и галантности и потому не в состоянии терпеть грубых, пошлых людей, из которых состоит моя семья. Я не вернусь... Я решил в течение нескольких ближайших месяцев вовсе отучиться от датского языка».

Гансу противопоставлены в пьесе честные и почтенные горожане — его отец Франдс и отец невесты Иеронимус. В уста последнего Гольберг вложил мысли, близкие ему самому: «Изучать иностранные языки дело хорошее, но прежде всего надо хорошенько изучить свой собственный язык».

Как обычно у Гольберга, резонер — в данном случае Иеронимус — завершает пьесу нравоучительными куплетами. Иеронимус — представитель патриархальной среды; он защищает верность добрым обычаям, уважение к старине. Однако было бы неверно полностью отождествлять мировоззрение Гольберга и Иеронимуса; взгляды последнего ограничены в своей консервативности: он не позволяет дочери иметь собственные желания и выбирать жениха по сердцу. Таким образом, осуждая Ганса, Гольберг отнюдь не идеализирует Иеронимуса.

В своей комедии и прежде всего в образе главного героя Гольберг уловил черты, характерные не только для датской действительности. Каждая страна, передовые деятели которой боролись за национальную культуру, могла найти и находила в пьесе Гольберга выражение своих идей. Отсюда необычайная популярность этой пьесы во многих европейских странах и появление многочисленных подражаний ей.

В комедиях Гольберга показана жизнь различных общественных групп. Наряду с крестьянами и горожанами-буржуа Гольберг показывает и дворян. Обычно образы последних даются без всяких симпатий. Это либо промотавшиеся щеголи, стремящиеся любой ценой выпутаться из долгов и готовые на самые отчаянные авантюры, подобно Скильденборгу в «Одиннадцатом июня», либо чванные и нищие аристократы. Ключом к пониманию писателем паразитарной природы дворянина может быть следующая характеристика придворного, данная в «Нравоучительных мыслях»: «В нем соединяется все самое противоречивое. Голова придворного состоит из стекла, волосы из золота, руки из смолы, тело из извести; кровь в его жилах — смесь воды и ртути. Неизвестно, принадлежит ли он к миру людей или животных. Это — пресмыкающееся. Язык придворных состоит из жеманства и пустых красот. Придворный подобен магниту, но последний притягивает железо, а придворный — золото и серебро, хотя и не удерживает денег... Придворный перед одними расстилается, а на других наваливается всей тяжестью. Он в одно и то же время лошадь и всадник. Людям, занимающим более высокое положение, он позволяет ездить на себе верхом, а сам седлает тех, кто ниже его. В нем причудливо сочетаются покорность и наглость, послушание и надменность».

Только некоторые стороны этой блестящей характеристики получили воплощение в пьесах Гольберга в образах наглых и трусливых дворянских фанфаронов и щеголей. С наибольшей остротой эта тема выражена в комедии «Дон Ранудо де Колибрадос». Имя главного героя давно стало нарицательным для обозначения разорившегося и надменного провинциального дворянина, объедающего крестьян. В таком именно смысле применил имя этого героя Гольберга Ф. Энгельс в статье «Дебаты по польскому вопросу» (1848)¹.

Философия жизни дон Ранудо и его супруги обусловлена презрением ко всем, кто стоит ниже их на социальной лестнице. «Как ужасны эти люди низкого звания, — замечает жена дон Ранудо. — Я уверена, что они созданы из инога, грубого мате-

¹ См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 5, стр. 342.

риала, и душа, должно быть, у них не такая, как у нас, благородных». Для дона Ранудо различие между дворянами и простолюдинами такое же, как между людьми и животными. Наиболее ярко тунеядство и паразитарность Колибрадоса раскрывается в знаменитой сцене с крестьянином. Надменные дворяне буквально дочиста обедают бедняка, даря ему в награду изображение своего герба. В диалоге дона Ранудо и крестьянина выражена противоположность их взглядов и интересов.

«Крестьянин. У нас в деревне считается самым большим счастьем на свете видеть, как земля дает хлеб и плоды, которыми мы питаемся, как наши жены приносят каждый год по ребенку, как наши дети быстро вырастают и становятся нашими помощниками.

Дон Ранудо. Это странно. А у нас, людей высокого звания, считается обузой иметь много детей, ибо чем больше детей, тем больше расходов.

Крестьянин. А у нас наоборот: чем больше детей, тем больше доходов. Чем больше дворян, тем больше едоков в стране, но чем больше крестьян, тем больше работников»¹.

Отношение автора к дону Ранудо выражают в пьесе слуги Педро и Леонора. Они неизмеримо умнее своих господ. В споре с ними дон Ранудо всегда вынужден отступать. Гольберг осуждает нищего дворянина не за бедность, а за тунеядство и чванство. Иронические реплики Педро и Леоноры снижают пафос «героических» воспоминаний дона Ранудо о его славных предках. Когда дон Ранудо называет имя дона Просперо де Колибрадоса, который собственноручно уничтожил четыреста мавров, Педро не забывает отметить, что потомок этого дона Просперо «каждый день, чтобы не сказать лишнего, уничтожает своими ногтями множество тварей». Уязвленный тем, что к их дочери посватался малородовитый дворянин, дон Ранудо восклицает: «Что сказал бы дон Антонио де Колибрадос, если бы он встал из могилы!» Педро отвечает на это: «Он сказал бы: отбрось свои аристократические замашки, дурак, пойди потрудись, чтобы заработать себе на пару туфель». Возмущенная тем, что лавочник не хочет верить им в долг, донна Олимпия говорит: «Ужасно грубые каналы живут в этом городе! У них совсем нет почтения к знатым людям». Педро иронически соглашается с ней: «Это правда, сударыня! Им бы следовало считать за честь, что их обманывают такие господа».

Гольберг противопоставляет в комедии отцов и детей. Старшая дочь дона Ранудо Мария, осуждая дворянскую спесь

¹ Этот диалог, безусловно, близок тем взглядам, которые Гольберг высказывает в своих «Нравоучительных мыслях».

испанцев, защищает в то же время самое нацию от обвинения в высокомерии. Мария оспаривает слова служанки, что «для иностранцев слово «испанский» означает то же, что «высокомерный». Она заявляет: «Величайшая несправедливость — пытаться судить о всем народе по поступкам того или иного человека».

Удар за ударом наносится спеси Колибрадосов. Потеряв веру в старшую дочь, полюбившую незнатного дворянина, дон Рандо и донна Олимпия возлагают все надежды на младшую. Однако и здесь их ждет разочарование.

Донна Олимпия. Послушай, дочь моя! Что ты ценишь больше — знатность или деньги?

Евгения. Больше всего я ценю деньги.

Донна Олимпия. Что? Ты ценишь больше всего деньги? Почему же ты отдаешь им предпочтение?

Евгения. Ведь только за деньги можно купить одежду, еду и питье.

Педро. Молодая госпожа права. На рынке за пятьдесят предков и связки рута не дадут».

В комедии «Якоб фон Тибое» и «Дитрих-пугало» Гольберг создал остросатирические образы наглых, трусливых солдафонов и в пьесе «С прибавлением семейства» — гротесковую фигуру солдата-фанфарона Айзенфрессера. Попытки свести эти фигуры к «Хвастливому воину» Плавта или к маске Капитана из комедии дель арте неправомерны. В атмосфере непрерывных войн, обескровивших страну и приносивших Дании одно поражение за другим, образ наглого «завоевателя», похваляющегося своими подвигами, был особенно современным. Несомненно, Гольберг отразил в своих пьесах ненависть датского народа к захватнической политике Карла XII и к прусской военщине. Якоб фон Тибое и Дитрих-пугало — жалкие трусы, они обращаются в бегство при первой встрече с противником.

Великолепный знаток быта, Гольберг создал в своих комедиях превосходные жанровые картины датской действительности. В комедии «С прибавлением семейства» разворачивается ярчайшая галерея типов и характеров. Датская жизнь раскрыта здесь во всей своей бытовой типичности. Ни в одной из других своих комедий Гольберг не достигал такой реалистической полнокровности. В этой пьесе драматург в значительной мере перерос рамки классицизма, именно отсюда прямой путь к бытовым комедиям Гольдони. Гольберг мастерски воссоздал самую атмосферу жизни датского мещанства, узкий круг его интересов, раскрыл внутренний комизм характеров. Добродушно посмеиваясь над мещанами, писатель сатирически бичует

дворянскую спесь и паразитизм. Сцена третьего действия, в которой дворянка похищает у молодой родильницы два пирожка, заставляет вспомнить один из эпизодов «Дона Ранудо де Колибрадос».

В комедии «Чародейство» жанрово-бытовые сцены подчинены задаче выражения эстетических взглядов писателя. И в других своих пьесах он касался положения современного датского театра. Однако здесь эта тема становится главной. Ханжи, лицемеры и ретрограды выступают в пьесе как яростные противники театра. Гольберг выводит на сцену героев своих ранних комедий: политиканствующего оловянщика, Жана де Франса, болтливую цирюльницу, жестоко оскорбленных тем, что их изобразили на сцене в смешном виде. Гольберг показывает, какую радость вызвало в среде его многочисленных и влиятельных недругов известие о предстоящем закрытии датского театра. Они утверждали, что театр оказывает тлетворное воздействие на нравы, ссорит людей, высмеивая их, и является источником соблазна и разврата. Этой реакционной точке зрения противостоит в пьесе защита театра, глашатаем которой выступает актриса Аpellона. Ее высказывания драгоценны для уяснения воззрений самого Гольберга. Вот наиболее типичные из этих высказываний: «Комедия это зеркало, в котором люди видят свое отражение и получают возможность исправить собственные недостатки». «Комедии позволяют сравнить собственную глупость с чужой». «Смех ранит только глупцов, узнающих себя в зеркале, которое им протянуто».

В этой пьесе, являющейся эстетическим манифестом Гольберга, писатель выступает в защиту театра, бичующего общественные пороки. Комедия «Чародейство» занимает в творчестве Гольберга примерно такое же место, как «Комический театр» в наследии Гольдони. Пьеса эта неразрывно связана с общей системой взглядов писателя на театр как на школу нравов, в которой человек освобождается от пороков. Гольберг утверждал, что «мораль действительна и приносит свои плоды. Я верю, что лучшие и основательнейшие учения мудрецов менее полезны, чем комедии Мольера, искоренявшие глупости и пороки людей. В таком же духе старался содействовать улучшению нравов и я. И потому я не стыжусь того, что мои комедии принесли пользу как в пределах страны, так и за ее рубежом».

Выводя на сцену многих врагов театра, Гольберг не мог, однако, назвать главных его недругов, ибо среди них был и датский король.

Жестоко высмеивая чванных и надутых дворян, педантов, бездельников и тунейдцев, Гольберг все свои симпатии отдает

представителям народа. Самые любимые его герои, выразители его взглядов — чаще всего слуги Генрик и Пернилла. Неверно видеть в Генрике датский вариант Маскариля или Бригеллы. Это герой, выросший на датской почве, хотя и находящийся в отдаленном родстве с персонажами Мольера и комедии дель арте. Генрик всегда находчив, остроумен, ловок. Его изобретательность неистощима до дерзости. Лишь в немногих случаях он использует ее с целью обогащения («Одиннадцатое июня»), чаще же всего действует бескорыстно, помогая своему молодому хозяину. Речи его брызжут юмором, но иногда в них звучат и другие ноты. «Мы рождаемся в нищете и нас воспитывает голод, — говорит Генрик в «Маскараде». — Шесть лет терпим мы побои угрюмого школьного учителя — и это наше детство. Становясь старше, мы надрываемся от непосильного труда, работаем, как



Оле Ронгстед в роли Йенса
(«Якоб фон Тибое»)

каторжные, чтобы не умереть под старость от голода. Короче говоря, вся наша жизнь — цепь горестей и бед» (д. II, явл. 3).

Черты национального датского характера ярко сказываются в образе Перниллы, достойной партнерши Генрика. Служанка, часто подруга, иногда молочная сестра своей молодой госпожи, она олицетворяет неиссякаемую жизненную силу и энергию народа. Она умнее, душевнее и привлекательнее своей хозяйки. Пернилла, как и Генрик, выступает во многих комедиях Гольберга. Образ ее не остается неизменным. То она пытается соперничать со своей госпожой и выйти замуж за знатного барина («Генрик и Пернилла»), то, жертвуя собой, спасает свою госпожу от ненавистного брака («Краткое девичество Перниллы»), то, наконец, искусно играя на слабой струнке хозяина,



Сцены из «Занятого человека» Гольберга (д. II)

Гравюра Ф. Брадта

помыкает им («Занятый человек»). Здесь Пернилла выступает как фактическая домоправительница, держащая в руках весь дом. Ум, лукавство, находчивость, сознание собственного достоинства составляют основные свойства Перниллы. Защищая честь дома, стойко охраняя интересы своей молодой барышни, не желающей выйти замуж за нелюбимого, служанка в комедиях Гольберга выступает против своих хозяев, если их поведение, на ее взгляд, бессмысленно и противоречит интересам молодежи. Подобно Генрику, Пернилла прочно связана с датским бытом. Это не французская субретка, перенесенная в чужую страну, но девушка, выросшая и воспитанная в датской среде. Отсюда необычайная жизненная сила и привлекательность этого образа.

Третий слуга в комедиях Гольберга — Арв, в соответствии с традицией, глуповат, трусоват, прожорлив. Арв — неудачник. Кроме побоев, пинков, палочных ударов, он ничего не получает. Несмотря на то, что образ Арва в наибольшей степени связан со сценической традицией, Гольберг придал ему черты крестьянского парня, сравнительно недавно попавшего в город и не

успешного обтесаться и приобрести ловкость и сметливость Генрика. При столкновении с последним Арв всегда терпит поражение.

Наиболее своеобразно трактует Гольберг фигуру Иеронимуса — комического отца. По существу, этот образ сохраняется в разных комедиях лишь свое имя, но характер его меняется от пьесы к пьесе. В некоторых комедиях Иеронимус показан как защитник консервативных устоев, враг всяких нововведений («Жан де Франс», «Маскарад»). Но и здесь, несмотря на то, что он исповедует домостроевский идеал, Иеронимус не лишен своеобразной привлекательности. В «Кратком девичестве Перниллы» он выступает как отвратительный скряга, лицемер. В «Поездке к источнику» — комедии, предвосхищающей дачную трилогию Гольдони, — Иеронимус выступает в качестве ревнивого мужа. Таким образом, едва ли можно говорить о том, что Иеронимус — только маска.

Всего более упреков в подражательности пришлось Гольбергу услышать из-за образов его педантов. Между тем не Доктор итальянской комедии и Мольера, но реальные схоласты и псевдоученые, с которыми Гольберг сталкивался в жизни, породили эти образы. Ведь Гольберг боролся со схоластикой на университетской кафедре и в своих ученых трудах. Он использовал в этих целях и театр. Педанты выполняют в пьесах Гольберга роль шутов. Однако эти педанты не только смешны. Иногда они страшны и опасны. Таким образом, мы видим, что Гольберг, опираясь на традицию, свободно и творчески развивал ее.

АКТЕРЫ ТЕАТРА ГОЛЬБЕРГА

Гольберг создал датскую комедию, на которой воспитались многие поколения актеров датского национального театра. Первыми исполнителями его комедий в известной мере были его воспитанники — студенты копенгагенского университета — Йенс Грам, создавший роль Йеппе, и Магнус Шу, превосходно исполнявший роли педантов. По свидетельству современников, Йенс Грам отлично передавал диалектальные особенности речи Йеппе. По словам Гольберга, он был на сцене настоящим съеландским крестьянином. Этот же актер явился первым исполнителем роли Франдсена («Жан де Франс»).

Непревзойденным Генриком и Трельсом был любимый актер Гольберга Вегнер, исполнивший эти роли с лукавой грацией и тонким юмором. Первой Перниллой и Мартой («Жан де Франс») была жена антрепренера Монтегю. Актриса Лерке играла комических старух, в том числе Нилле («Йеппе с горы»).

Она же выступала в роли Эльсбет («Эразмус Монтанус»). Превосходный характерный актер Ульсое исполнял Германа в «Оловящике-политикане», Иеронимуса, секретаря («Йеппе с горы»). Софья Гьорт, наряду с ролями молодых девушек, играла и Нилле.

Сценическое искусство первых исполнителей комедий Гольберга несомненно складывалось под воздействием французской театральной школы. Многие актеры этой труппы долгие годы работали на французской сцене и, перейдя на датскую, только сменили язык. В меньшей степени влияние французской сценической школы сказалось на стиле исполнения характерных ролей.

Свидетельства современников говорят о том, что Гольберг проходил с актерами их роли, добываясь от них верности натуре, правдивости и типизации. Этот завет Гольберга получил углубленное развитие в творчестве актеров второй половины XVIII века. Среди них надо назвать Герта Лондемана, Нильса Клементина, Маркуса Хортулана, Кристофа Розе и других.

Герт Лондеман (1718—1773) утвердил на датской сцене традицию исполнения роли Генрика, полностью освободившись от французской манеры исполнения образа слуги. Современники отмечают необычайную правдивость его игры, отказ от внешней театральности. Он играл не условную фигуру комического слуги, но создавал ярко национальный образ хитрого, лукавого и в то же время добродушного датчанина. Обладая мощной стихией юмора, он не впадал в утрировку и покорял зрителей простотой и искренностью, как бы делая их участниками своих действий. Лондеман обладал необычайно широким диапазоном — от комических сцен он переходил к патетическим и в роли того же Генрика в «Маскараде» показывал необычайное богатство чувств. Шедевром Лондемана были роли комических стариков и резонеров, которых он играл с яркой характерностью. В репертуаре этого выдающегося актера наряду с Гольбергом большое место занимал Мольер. Одной из лучших ролей Лондемана был Сганарель в «Дон-Жуане», ненавидевший и обожавший своего барина, яростно споривший с ним и вместе с тем пытавшийся спасти его. Если актеры предшествовавшего периода приближали Гольберга к Мольеру, то Лондеман, так сказать, «гольбергизировал» Мольера.

Нильс Клементин (1721—1776), подобно Лондеману, был острохарактерным актером. Человек пытливого ума, он не полагался только на вдохновение, но тщательно изучал свои роли и работал над ними. Известно, что роль Фильгешрея в «Занятом человеке» Гольберга он совершенствовал по указаниям автора и постепенно пришел к созданию необычайно типиче-



GERT LONDEMANN,

*Man sukker, for han er ey meer,
Man husker, hvad han var og leer.
Wesel.*

Герт Лондеман



Маркус Улсос Хортулан

ского и яркого образа. В комедиях Гольберга он создал роли ревнивца Корфица («С прибавлением семейства»), добродушного Германа («Оловянщик-политикан») и др. Подобно Лондеману, он был блестящим исполнителем мольеровских ролей — Аргана («Мнимый больной»), Сганареля («Школа мужей») и Гарпагона («Скупой»). В роли Гарпагона он поднялся до подлинного трагизма и потрясал зрителей. По словам современника, «с ним умерли Гарпагон Мольера и Фильгешрей Гольберга».

Маркус Улсос Хортулан (1713—1783) внес в исполняемые им роли стихию народного юмора. В ролях Йеппе и Арва он не утрировал их грубости, но оттенял наивное простодушие, мастерски передавал диалектальные особенности крестьянской речи (ютландской и зеландской). В роли Марколфуса, слуги Улисса («Улисс с Итаки»), он вел себя, как настоящий датский крестьянин, практический юмор которого оттенял пустозвонство его барина.

ДАТСКИЙ ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Во второй половине XVIII столетия в датском театре происходит ряд изменений, свидетельствующих о переживаемом им кризисе. В стране усиливается политическая реакция, в особенности после падения либерального министерства Струэнзее. В искусстве ослабевает национальная стихия, во всех областях культуры господствует увлечение немецким. Театр в Копенгагене возглавляет немецкий поэт и драматург Элиас Шлегель, в творчестве которого сказывается воздействие сентиментализма. В репертуаре копенгагенского театра основное место занимают произведения немецких и французских авторов. Гольберг оттесняется на задний план. Классицистская комедия отступает перед натиском «слезной драмы». На сцене театра идут пьесы Ла-шоссе, Дидро, Кальдерона, Геллерта, Лессинга, Стиля, позднее Шеридана и Гольдсмита. Появляются пьесы Гольдони «Хитрая вдова», «Кавалер и дама», «Слуга двух господ». Примечательно, что в последней пьесе Труффальдино был превращен в Генрика, и исполнитель этой роли следовал традиции, утвержденной в театре Гольберга. Придворный зритель по-прежнему увлекается итальянской оперой и балетом, получившими особенное развитие под руководством Д. Сарти.

Наряду с перевоющими «слезными драмами» появляются датские пьесы, подражающие иностранным образцам. Это — драмы «Любящий муж» и «Любящая дочь» Шарлотты Доротеи Биль (1731—1788), демонстрирующие необычайные добро-



Йоханес-Герман Вессель



Сцена из пьесы Весселя «Любовь без чулок»

Рисунок В. Мюллера (1786)

детели и чувствительность благородных героев. Пьесы эти пользовались успехом зрителей, проливавших слезы на спектаклях, но уже в 70-х годах критика писала о них как о скучнейших и усыпительнейших произведениях в мире.

Несколько пьес для датского театра написал выдающийся поэт Иоханнес Эвальд (1743—1781), начавший свою драматическую деятельность с комедии «Старый холостяк». Однако слава его была связана не с этой пьесой, а с трагедиями «Рольф Крагге» (1770) и «Смерть Бальдера» (1773); в последней поэт обратился к скандинавской мифологии. Картины народной жизни с глубоким сочувствием воссозданы Эвальдом в зингшпиле «Рыбаки» (1779). Некоторые песни из этого произведения сделались подлинно народными.

К трагедии на национальном материале, облеченной в классицистскую форму, обратился Иоханнес Нордал Брун (1745—1816), автор патриотических стихотворений, одно из которых впоследствии стало норвежским гимном.

Большой успех у придворного зрителя имела опера Нильса Крота Браделя, автора многочисленных зингшпилей, — «Наследник престола в Сидоне», с музыкой Сарти. Произведение это вызвало ожесточенную полемику в печати и породило

превосходную сатирическую комедию Эвальда «Грубые клатеры».

Сатира, пародия, высмеивающая напыщенность придворного искусства, — таковы средства борьбы передовой датской литературы с реакцией. И если Эвальд высмеивает оперу Браделя, то одним из самых ярких памятников театральной борьбы в Дании в эту пору является пародия Весселя «Любовь без чулок». Поводом к написанию этого произведения явилась одна из трагедий Бруна. Однако пьеса Весселя имела более широкое значение, чем просто пародия.

Норвежец по происхождению, Вессель (1742—1785) был горячим патриотом, борцом за национальную датско-норвежскую культуру. Неподобный на Гольберга по складу своего таланта, он в то же время был законным преемником его просветительской и патриотической деятельности. «Любовь без чулок» направлена как против ложной патетики последышей классицизма, так и против слащавого сентиментализма. В этом отношении пародия Весселя продолжает линию «Улисса с Итаки» Гольберга. В пьесе Весселя выдержаны требования классицистской трагедии — единства действия (все построено на «проблеме чулок»), места и времени, каноническая стихотворная форма (александрийский стих). Комизм рождается из несоответствия «высокой» формы «низкому» содержанию. Вессель здесь идет по пути «ирои-комической» поэмы. Сюжет пьесы заключается в том, что Грете, невеста Иоханнеса, портновского подмастерья, увидев страшный сон, требует, чтобы жених немедленно вел ее к венцу. Но у жениха нет бумажных чулок; подруга невесты Метте советует Иоханнесу украсть чулки у Мадса, влюбленного в Грете. В душе жениха возникает трагическая коллизия — борьба любви и чести. Любовь побеждает, чулки украдены, и Иоханнес ведет невесту в церковь. Но Мадс изобличает соперника в совершенном преступлении, после чего герой кончает жизнь самоубийством, вслед за ним закалывается Грете, ее примеру следует Мадс, затем наперсник последнего и подруга невесты, подавшая жениху пагубную мысль о похищении чулок.

Чтобы подчеркнуть «трагедийность» и «благородство» чувств, действующие лица сменяли свои простые платья на одежды патрициев и патрицианок. Пьеса Весселя, сначала воспринятая всерьез, вскоре убила насмерть придворную трагедию. Она сыграла в освобождении датского театра от ложной патетики и сентиментализма ту же роль, что «Опера нищего» Гея в английском театре, то есть очистила сцену для национального реалистического репертуара и способствовала возрождению драматургии Гольберга.



Адам Гьельstrup

В еще большей степени этому способствовала творческая деятельность крупнейших актеров конца XVIII века, в первую очередь четы Гьельstrup. Катарина Амели Гьельstrup (1755—1792) создала национальную традицию исполнения роли Перниллы. Это была не условная субретка, но подлинная дочь народа, исполненная очарования юности, юмора и лукавства. Крупнейшим актером датского театра последней трети XVIII века был Адам Готлоб Гьельstrup (1753—1830), в искусстве которого реализм торжествовал полную победу. Он разрушил рамки ампула, еще ограничивавшие его предшественников, и с равным успехом играл Генрика и Йеппе, Студенструпа и Бридуазона («Женитьба Фигаро»), Арва и Тони («Ночь ошибок» Гольдсмита). Лукавство, мнимое простодушие и находчивость отличали исполнение Гьельstrupом крестьянских ролей. Тончайший мастер, он поражал зрителей как глубоким проникновением во внутренний мир образа, так и тщательностью внешнего рисунка. С ним соперничали Фердинанд Линдгрэн и Олле Ронгстед, превосходные исполнители комедий Гольберга и Мольера.

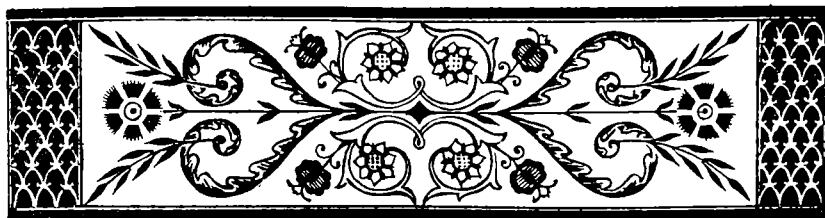
Благодаря плеяде этих замечательных актеров Гольберг вернулся на сцену родного театра, и сценическая традиция исполнения его пьес получила дальнейшее развитие в театре XIX века.





ШОЛЬСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Польское Просвещение наиболее полно выявилось во второй половине XVIII века. Как и в других странах Европы, деятельность польских просветителей была направлена в основном на борьбу против феодально-крепостнического строя и вызванного им определенного уклада общественной и культурной жизни. Зарождение просветительского движения было связано с деятельностью и идеями польских гуманистов эпохи Возрождения, когда впервые был поставлен вопрос об идеологической борьбе с феодализмом и с церковной, схоластической наукой.

Однако развитие Просвещения в Польше во многом отличалось от просветительского движения в других европейских странах. Свообразие польского Просвещения в XVIII веке было обусловлено всей предшествующей политической, хозяйственной и культурной жизнью страны. Это сказалось и на развитии польского театра, только в конце XVIII века занявшего видное место в общественной и культурной жизни Польши. Все это вызывает необходимость проследить пути исторического развития Польши начиная со средних веков.

Уже в конце XI века начался процесс все усиливавшегося дробления единого государства на уделы. Феодальная раздробленность страны, возрастающее влияние светских и духовных феодалов тяжело отражались на положении крестьян. Не пользуясь никакими правами, они несли на себе все бремя налогов. Постепенно развивался процесс закрепощения крестьян, и к XV веку крепостное право было уже официально узаконено.

Деревни были собственностью помещиков, пользовавшихся неограниченными правами над населявшим их владения крестьянством.

Города находились в феодальной зависимости от князя. С развитием в городах ремесла развивалась торговля, расширялся внутренний рынок. Через некоторые города, особенно через Краков, проходили важные торговые пути, связывавшие Восток и Запад. Гданьск вел обширную заморскую торговлю. Население городов увеличивалось главным образом за счет ремесленников. В города, спасаясь от эксплуатации феодалов, бежали зависимые крестьяне, а также и свободные крестьяне, земли которых захватывались крупными помещиками.

Разделение труда, оживление экономических отношений между отдельными областями Польши, развитие внутренней и международной торговли — все это создавало предпосылки для объединения страны. В 1319 году Владислав Локетек, подчинивший своей власти значительную часть польских земель, был провозглашен польским королем.

Социально-экономическое развитие Польши содействовало усилению борьбы за образование единого национального государства. Однако создание сильной объединенной Польши нарушало интересы Германской империи, германских феодалов, стремившихся к захвату земель на востоке. Германский «натиск на восток» начинается проникновением в Польшу Тевтонского ордена (1226—1230), с которым велась упорная и долгая борьба, закончившаяся исторической победой при Грюнвальде (1410), одержанной поляками с помощью русских полков и отрядов чешской пехоты.

К стремлению со стороны германских феодалов захватывать польские земли прибавилось во второй четверти XIII века нашествие татаро-монгольских орд, опустошившее страну и нарушившее ее нормальное развитие. Интересы борьбы с Тевтонским орденом и с татарами сближали Польшу с Литвой, и это повело к браку польской королевы Ядвиги с великим князем литовским Ягайлом¹. Таким образом была заключена личная уния между Польшей и Литвой (1385). В качестве польского короля Ягелло принял имя Владислава II.

В историческом развитии Польши большую роль сыграло чешское гуситское движение. По своему социальному содержанию гуситские войны были войнами крестьян против феодалов, поэтому идеи гусизма и получили в феодально-крепостнической Польше широкое распространение. Идеи гусизма, найдя живой отклик в Польше, способствовали подъему патриотических

¹ В польском произношении — Ягелло.

настроений в стране, укрепляли силы польского народа в его борьбе за национальную независимость.

На территории Польши с проповедью гусизма выступал ближайший сподвижник и друг Яна Гуса Иероним Пражский, среди профессоров Краковского университета были чехи — убежденные гуситы. Начавшиеся гуситские войны и преследование гуситов в Чехии со стороны феодально-католической реакции заставили многих чехов-гуситов искать убежища в Польше.

Отношение к идеям гусизма и восприятие этих идей в польском обществе не было однородным. Среднепоместная и мелкая шляхта (рыцарство, составлявшее дружину князя), недовольная засильем магнатов (крупных феодалов) и церковников, разделяла идеи умеренного крыла гуситов — чашников. Радикальные, антифеодальные лозунги, выдвигавшиеся таборитами (левым, революционным крылом гуситов), живо воспринимались крестьянством и городской беднотой, находя многочисленных сторонников во всех областях Польши, особенно в Силезии. В Польше стихийно создавались и отправлялись в Чехию крестьянские отряды, сражавшиеся в рядах таборитов в течение всего периода гуситских войн. В самой Польше крестьяне и городская беднота с оружием в руках поднимались против своих эксплуататоров, разрушали костелы и монастыри. Феодалы жестоко подавляли выступления крестьян и городских низов, церковь вела кровавую борьбу с «чешской ересью», сжигая сторонников гусизма на кострах инквизиции.

Страх перед распространением в Польше антифеодальных идей гусизма, осложнение отношений между Литвой и Польшей, добивавшейся вместо личной унии полного слияния двух самостоятельных государств в одно, — все это было использовано польскими магнатами для получения новых уступок со стороны королевской власти. В 1430 году король вынужден был согласиться с тем, что привилегии шляхты должны распространиться и на духовных землевладельцев; он должен был также признать принцип, что наследник престола может стать королем только в том случае, если подтвердит все привилегии, выданные его предшественниками. Принятие этих условий делало польский трон избирательным, причем решающим при избрании короля был голос духовных и светских магнатов. Католическая церковь была наиболее активным противником централизации страны и возглавляла борьбу за ограничение королевской власти в пользу крупных землевладельцев-феодалов. Эта борьба привела к образованию польской шляхетской республики с выборным королем во главе и сеймом в качестве высшего органа законодательной власти. Король вынужден был принять все основные требования магнатов и шляхты и гарантировать сохра-

нение всех шляхетских привилегий и принципа «вольной элекции», то есть свободного выбора нового короля.

Ослабление королевской власти повело к политической децентрализации страны и к упрочению феодально-крепостнического уклада. Большое значение приобрели сеймики — территориальные съезды местных феодалов, где выбирались также делегаты на общий сейм. На общем («вальном») сейме 1496 года был принят новый статут, завершивший закрепощение крестьян и установивший ряд новых привилегий шляхты. Окончательная уния с Литвой, заключенная в Люблине (1569) и приведшая к образованию нового государства — Речи Посполитой¹, — открывала перед этим государством возможность широкого агрессивного движения на восток, на Украину и Белоруссию. Захваты новых земель, закрепощение украинских и белорусских крестьян увеличивали экономическое и политическое могущество как магнатов, так и рядовой шляхты, приобретавшей право участия в избрании короля и право «свободы запрета» (*liberum veto*), то есть утверждение принципа единогласия в решениях сейма. Если хоть один голос был против того или иного решения сейма, то это решение на основании принципа *liberum veto* отменялось. При таком положении вещей весьма распространены были, в особенности со стороны иностранных государств, стремившихся вмешиваться в дела правления Польши, интриги, подкупы отдельных лиц, входящих в сейм. Все это не могло создать нормальных условий для работы сейма — органа государственной власти Польши.

Крайне тяжелое положение крестьян вызывало их на борьбу против феодально-крепостнических отношений, принимавшую форму местных крестьянских волнений, постепенно развивавшихся в крупные восстания. Дальнейшее развитие этой борьбы привело к освободительной войне украинского народа под руководством Богдана Хмельницкого (1648) и к крестьянскому восстанию в южной Польше под руководством Костки Наперского (1661).

Политическое объединение польских земель в XIV веке и укрепление экономических связей между ними создали базу для развития национальной польской культуры. В 1364 году был открыт в Кракове первый польский университет, впоследствии ставший крупным научным центром.

Рост товарно-денежных отношений, экономический подъем городов, оживление политической жизни, вызванное борьбой

¹ Речь Посполитая — употребляемая в русском языке с XVI в. транскрипция польского термина «Жеч Посполита», являющегося буквальным переводом латинского слова «respublica».

феодалов и городского сословия, — все это содействовало распространению в Польше в середине XV века гуманистических и реформационных идей.

Польский гуманизм и реформация знаменовали наступление периода польского Возрождения и имели большое прогрессивное значение. Они подрывали авторитет католической церкви и способствовали подъему национального самосознания. Но развитие гуманизма и реформации в Польше существенно отличалось от развития их в странах Западной Европы. Главной силой этого движения в Польше при общей политической слабости польских городов по сравнению с городами передовых стран Запада оказались светские феодалы. Во второй половине XV века центрами гуманизма в Польше были королевский двор и дворы магнатов. Но уже во второй четверти XVI века наиболее активной силой этого прогрессивного движения становится среднепоместная шляхта, использовавшая новые идеи для борьбы против духовных феодалов, против магнатов и королевской власти.

Кризис феодально-теократического мировоззрения был обусловлен обострением основных противоречий польского феодального общества. Он проявился в значительном развитии польского номинализма — направления в средневековой философии, имевшего материалистический характер. Гжегож из Санока (1403—1477), львовский архиепископ, был видным представителем номинализма. Он призывал к изучению естественных наук и выступал против средневековой схоластической учености. Гжегож из Санока и связанный с ним тесной дружбой Филипп Каллимах, эмигрировавший из Италии, были первыми гуманистами в Польше. В последние десятилетия XV века гуманизм находит себе приверженцев и пропагандистов среди преподавателей Краковского университета. Выдающимся публицистом был первый в Польше светский доктор прав, познанский каштелян Ян Остророг (1436—1501). Им был написан «Мемориал об устройстве Речи Посполитой», в котором он выступает сторонником сильной королевской власти, отстаивает мнение о независимости власти короля от папы, восстает против привилегий церкви.

Культура польского Возрождения была своеобразна и противоречива. Наряду с деятельностью представителей блока среднепоместной шляхты и торгового бюргерства, которые не могли порвать с феодальным мирозерцанием, развивается деятельность целой плеяды выдающихся польских гуманистов. Именно с их деятельностью связаны лучшие достижения этой эпохи, уходящие своими корнями в народ, в народную культуру.

С конца XV века в польской литературе, искусстве и науке наступает расцвет.

Большое развитие получила публицистика. Публицисты, сторонники реформации, разоблачали и осуждали католическую церковь, папу. Особенно выделялся среди публицистов Анджей Фрыч Моджевский (1503—1572) — крупнейший идеолог гуманистического движения и один из первых польских социологов. В своей работе «Об исправлении Речи Посполитой» он выдвигает идею, что польскую «нацию» должен составлять весь народ, а не только шляхта, настаивает на ответственности правительства перед гражданами. Моджевский требовал равноправия сословий перед законом, отнятия у панов права суда над крепостными; он различал войны достойные, имеющие целью защиту родины и веры, и войны дурные, недостойные, ведущиеся с целью захвата чужой территории. Выступал он и против книжных церковных авторитетов.

В изобразительном искусстве, в основе сохраняющем свою религиозную условность, начинает проявляться бóльшая народность, глубокое человеческое чувство и искренность. Усиливается реалистический, бытовой элемент в искусстве, особенно в портретных изображениях. С наибольшей силой гуманизм, новое отношение к человеку сказались в творчестве замечательного скульптора Вита Ствоша (1445—1533). Его основным произведением является деревянный резной алтарь в соборе св. Марии в Кракове. Фигуры этого алтаря отличаются внутренней силой, драматизмом, динамикой и характерными для всего творчества Ствоша человечностью и благородством.

Среди деятелей польской науки выделяется великий астроном Николай Коперник (1473—1543), блестящий представитель краковской математической и астрономической школы. В своем труде «Об обращении небесных тел», напечатанном в 1543 году, Коперник создал теорию об обращении земли вокруг солнца и о вращении земли вокруг ее оси. Учение Коперника опрокинуло принятую церковью геоцентрическую теорию Птолемея и вызвало ожесточенное сопротивление со стороны церкви.

Коперник был одним из крупнейших представителей естественно-научного материализма эпохи Возрождения; его учение было воспринято и развито в трудах Джордано Бруно и Галилея.

С общим подъемом польской культуры в эпоху Возрождения было связано также развитие светской литературы и драматургии, зарождение новых театральных форм.

Начало польского театра, его истоки связаны с народными языческими обычаями, которые после принятия христианства (966) постепенно превращались в театрализованные игры, утрачивая свой культовый характер. Этим играм, народным пред-

ставлениям, еще сохранявшим пережитки языческих обрядов, католическая церковь противопоставляла церковную драму на латинском языке.

Эти два направления — народное, светское, и церковное — вели долгую и упорную борьбу между собой. К XVI веку заметно повышается интерес к театральным представлениям, чем пользуется церковь, усиленно пополняя свой репертуар драмами на религиозные сюжеты. Среди большого количества таких анонимных драм, писавшихся главным образом преподавателями церковных и монастырских школ, выделяется первая в Польше попытка литературно-поэтической обработки библейского сюжета, сделанная Николаем Реем.

Николай Рей из Нагловиц (1505—1569) был видным представителем прогрессивного направления в польской литературе. Не получив систематического образования, Рей оставался самоучкой. Свои молодые годы он провел в отцовском поместье на берегу Днестра в постоянном общении с крестьянами. Эта близость к народу сказалась в творчестве Рея в отчетливых демократических тенденциях, в его сочувствии и симпатии к крестьянам, в понимании их нужд и в использовании богатств народного языка. Самобытность дарования Рея, свободного от воздействия школьной схоластической науки, сделала его основоположником новой польской литературы, переходившей в это время с латинского языка на родной. Рей писал только по-польски и много сделал для развития польского литературного языка.

Развитие реформационных идей, принятие многими феодалами учения Кальвина заставило католический клир принять энергичные меры. Одной из этих мер был призыв в Польшу иезуитов (1564) и начало контрреформации, важнейшим рассадником которой стала иезуитская академия в Вильно (ныне Вильнюс).

В середине XVI века обостряется конфликт между церковью и шляхтой, вызванный ущемлением экономических интересов шляхты со стороны церкви. В среде шляхты растет недовольство усилением влияния духовных магнатов. Этот конфликт повел к возникновению ожесточенной полемики между защитниками католицизма и сторонниками реформации.

Рей, один из наиболее прогрессивных людей того времени, явился убежденным идеологом польской реформации. Католическую церковь Рей называет ядом, отравившим страну, паутиной, которая опутала Польшу тончайшими сетями, чтобы окончательно подчинить власти Рима. Именно Рей положил начало сатирическим диалогам, направленным против католического духовенства и пропагандирующим протестантские идеи.



Николай Рей
С гравюры 1568 г.

В 1543 году появилась его «Краткая беседа между паном, войтом и плебаном»¹, которая выделяется своей резкой критической направленностью. В споре о праве духовенства на десятину (десятую часть урожая) Рей явно становится на сторону крестьян, выступает против католического духовенства, стремящегося к богатству и роскоши, и против католической церкви вообще. В ряде своих произведений Рей показывал пропасть, лежащую между нищим крестьянством и богатой, разнузданной и распутной шляхтой.

Попыткой Рея создать драму как самостоятельный литературный жанр явились два его диалога, предназначавшиеся автором для чтения, а не для сценического представления.

¹ Войт — сельский староста, плебан — сельский священник.

Первый диалог Рея — «Жизнь Иосифа» (1545), — разделенный на двенадцать сцен (шесть тысяч стихов), основан на библейской легенде. Произведение Рея охватывает период жизни Иосифа с юности до того времени, когда он становится наместником фараона. На примере приключений библейского Иосифа, проданного братьями в рабство в Египет, автор показывает заблуждения и коварство человеческой природы и утверждает победу добродетели. Отчетливо выделяется склонность писателя к морализированию: основной тезис диалога — в том, что истинная добродетель непобедима, каким бы искушениям она ни подвергалась.

Сохраняя библейскую сюжетную канву, Рей дополняет ее рядом моментов, типичных для польского быта, создает живые комедийные образы, использует народный язык с его порой грубоватыми, но меткими шутками, в которых звучит крепкий юмор польских и украинских крестьян. Интересно также обращение Рея к народной поэзии, например в сцене плача матери Иосифа, когда ей сообщают ложную весть о сыне, якобы растерзанном зверями.

Бытовой характер этого диалога больше всего сказался в сценах, где Зефира, жена Пентефрия, соблазняет Иосифа. Здесь проявилась присущая Рею грубоватая веселость. Большое разнообразие в действие вносят созданные Реем народные образы — слуга Магон и особенно служанка Ахиза. Образ Ахизы выхвачен из жизни. Это — типичная краковская мещанка, старающаяся всячески угодить своей госпоже, дающая Зефире уроки любви и в то же время смеющаяся над ней.

Для правильной оценки прогрессивного значения творчества Рея особенно важен другой его диалог — «Купец, или Образ и подобие последнего суда божьего», напечатанный в 1549 году без имени автора. Состоящий почти из девяти тысяч стихов, диалог Рея является свободной переработкой латинской драмы-памфлета баварского протестанта и ярого противника католицизма Т. Нагеорга. Из своего латинского оригинала Рей убирает мифологические образы, богословские и догматические тезисы. Этот диалог показывает Рея как решительного идеолога реформации, как человека, борющегося уже не только с развращенностью католического духовенства, но и с самим учением церкви.

Делая центральным персонажем диалога купца — подлинного мошенника, — Рей показывает его на фоне чисто бытовых, реалистических картин. Диалог Рея, являвшийся вполне национальным произведением, выдвигал автора в ряды наиболее прогрессивных писателей-гуманистов польского Ренессанса, борющихся против старого, средневекового уклада.

Живо воспринимая новые идеи, Рей чаще всего облакал их в старую форму. В композиции обоих диалогов автор следовал традициям средневековых мистерий и моралите. Его диалоги громоздки, в них нет четкой композиционной структуры, отсутствует драматическое действие. Однако все это не помешало Рею сделаться основоположником новой польской литературы, намечавшей свой собственный путь развития.

Если Рей в старой форме диалога проводил новые, прогрессивные для того времени идеи, то уже в начале XVI века появляются и новые формы польской ренессансной драмы.

Под влиянием западных придворных спектаклей возникают представления при королевском и магнатских дворах. Первое упоминание о них относится к 1516 году, когда в краковском замке перед королем была представлена студентами Краковского университета пьеса «Мудрость Улисса» на латинском языке.

Распространение в Польше гуманизма вызвало интерес к античности, ознакомление с античной, особенно римской драматургией. С конца XVI века появляются переводы комедий Плавта и трагедий Сенеки. В деле изучения античной литературы большую роль играл коронный подканцлер Ян Замойский, организовавший в своем поместье академию.

Среди пьес, написанных для придворно-аристократических театров, особенно примечательна своими художественными достоинствами и творческой самостоятельностью трагедия Кохановского «Отказ греческим послам».

Ян Кохановский (1530—1584) получил хорошее образование сначала в Кракове, затем в университетах Кёнигсберга и Падуи. Живя в Падуе и Венеции, он встречался с видными итальянскими поэтами и гуманистами. Переехав в Париж, он сблизился с кружком «Плеяды» и особенно с Ронсаром. По возвращении в Польшу (1559) Кохановский примкнул к гуманистическому литературному направлению. Влияние национального подъема и реформационное движение в Польше определили характер творчества Кохановского и его выдающееся место в истории польской литературы как основоположника польской поэзии и светской национальной драмы. В XVII веке, при усилении католической реакции, Кохановский был объявлен еретиком, его произведения сжигались и уничтожались иезуитами.

Кохановским написана белыми стихами, впервые введенными им в обиход польской поэзии, только одна короткая драма «Отказ греческим послам», которая иногда появляется и на современной сцене. В 1573 году эта первая польская драма была разыграна любителями из знатнейших аристократических родов в присутствии короля Стефана Батория во время празднеств по случаю свадьбы Яна Замойского.

В трагедии обнаруживается глубокое знание и понимание автором античности, ее живое, непосредственное восприятие. В коротких сценах, перемежающихся выступлениями хора, развертывается заимствованный из «Илиады» сюжет. Одиссей и Менелай прибыли в Троию послами от греков с требованием выдать им увезенную Парисом Елену. На троянском народном собрании обсуждается вопрос об ответе греческим послам. Возглавляемая Парисом партия настаивает на отказе послам, другая партия, во главе с Антенором, безрезультатно настаивает на возвращении Елены мужу. Появляются послы, им сообщают решение народного собрания. Одиссей предрекает падение Трои, управляемой неопытными и недалекими людьми. После ухода послов Кассандра пророчит троянцам гибель. Трагедия оканчивается сообщением, что греки уже высадились на берег и война началась.

Беря античный сюжет и греческие имена, Кохановский вместе с тем создал современное, вполне национальное произведение. В изображении борьбы партий Париса и Антенора на троянском народном собрании легко увидеть происходившую в Польше борьбу между аристократией и рядовой шляхтой. Постановка трагедии перед королем и представителями аристократических кругов явилась протестом против подготавливавшейся войны с Москвой и в то же время изложением антивоенной программы передовой шляхты. Среди большинства шляхты захватническая война на востоке не была популярна потому, что расходы на нее должна была нести шляхта, а выгоду от нее получили бы только крупные феодалы, увеличив свои латифундии на плодородных землях Украины.

Трагедия Кохановского выполняла важную общественную миссию — она разоблачала антинациональные и антигосударственные стремления магнатов, возбуждала тревогу общественного мнения, указывая на существующие противоречия в общественно-политической жизни страны. В пророчествах Кассандры и в нарастающей к финалу драмы тревоге сказывается предвидение Кохановским гибельных для Польши последствий завоевательной экспансии феодалов. Таким образом, трагедия «Отказ греческим послам», хотя и строилась на античном материале, отразила настроения передовых кругов Польши того времени, и в этом была современность, даже злободневность произведения Кохановского.

Единственная трагедия Кохановского и все его поэтическое творчество показывают писателя одним из наиболее ярких представителей польского гуманизма.

Культурные связи с Италией и Францией содействовали развитию польского придворного театра, для которого было

характерно обращение к античным сюжетам, усвоение приемов западного придворного театра. Наряду с античными образцами в Польшу проникают придворные итальянские постановочные пьесы с музыкой, пением, танцами. В 1628 году Ст. Ягодынский перевел с итальянского пьесу «Избавление Руджеро с острова Альцины», написанную на сюжет, заимствованный из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд».

Возникнув в виде отдельных торжественных представлений, королевский придворный театр достигает расцвета при Владиславе IV (1632—1648), не жалевшем затрат на итальянскую оперу, балет и комедию. При нем в Варшавском королевском замке был построен архитектором А. Лоччи первый в Польше постоянный театр с меняющимися декорациями, написанными вызванными из Италии художниками. Этот театр обслуживали итальянские труппы — оперная и драматическая. Оперные спектакли обставлялись эффектно, с большой пышностью и создали театру Владислава IV широкую известность даже за пределами Польши.

Позднее появляются переводы французских классицистских трагедий. В 1661 году Анджей Морштын перевел «Сида» Корнеля (ему же принадлежит перевод пасторали Тассо «Аминта»), Станислав Морштын перевел «Андромаху» Расина.

Через придворно-аристократический театр шло усвоение новой западной драматургии и освоение передовой сценической техники. Таким образом, через этот театр происходило постепенное приобщение Польши к западноевропейской театральной культуре; этим и определяется положительная роль в XVI—XVII веках польского придворного театра.

Еще более важным в деле развития польской театральной культуры было появление театра демократического, обращавшегося к широкому общественным кругам.

К этому периоду как раз относится расцвет деятельности «франтов», бродячих актеров-профессионалов, первые сведения о выступлениях которых сохранились от XIV века. В XVI веке «франты» уже были организованы в цех и имели опубликованный в 1547 году статут.

Первоначально они выступали с импровизированными площадными представлениями в старых традициях скоморошества. В XVII веке «франты» выдвигают из своей среды ряд популярных драматургов, чьи произведения пользуются большой известностью и оказывают значительное воздействие на развитие театра. Среди этих драматургов, обслуживавших главным образом поместья шляхты, надо назвать Яна Дзвонковского, написавшего популярную интермедию «Беседа шляхтича с корчмарем» (1621), и автора комедии «Господский сват»

(1620), скрывшегося под псевдонимом «Мацек Похлебца». В этих пьесах, как и в импровизированных представлениях «франтов», отчетливо проявляется отношение народа к представителям господствующих классов: паны, шляхта всегда изображаются в сатирическом освещении.

Пользовавшаяся большой популярностью комедия «Господский сват» сочетает в себе элементы бытовой сатирической комедии и моралите. Автор изображает в ней жизнь богатого пана, проводящего время на банкетах и в ухаживании за женщинами. Пьеса начинается сборами пана за границу. Он приказывает дворецкому подобрать проворных слуг. Дворецкий приводит слуг — Франта, Певца и Плясуна. Но внезапно заболевший пан вынужден отказаться от путешествия. Тогда дворецкий и слуги уговаривают его поехать развлечься к живущей по соседству панне. Когда это ухаживание окончилось неудачей, окружающие пана снова уговаривают его начать ухаживать за другой.

Во второй части, написанной в манере моралите, появляются неожиданные гости и среди них Смерть, объявляющая, что она пришла наказать пана, всю жизнь проведшего в наслаждениях. Смерть призывает дьяволов, и тщетно Ангел и Вера пытаются защитить грешника — пьеса кончается тем, что дьяволы увлекают душу пана в ад.

Большой любовью среди народа пользовались масленичные представления, в которых главным действующим лицом являлся Вахх. Молодого парня, наряженного в традиционный костюм Вахха, сажали на бочку и на салазках возили по домам. На популярность и широкое распространение таких представлений указывает тот факт, что в некоторых областях Польши еще в конце XIX века по деревням на масленице ходили группы парней, называвших себя «бахусами» или «бекусами».

Популярной была пятиактная пьеса, изданная в 1622 году под названием «Масленица». Действие происходит в польской корчме, где пьянствует и веселится группа остроумных гуляк. Начинает сцену Костыра («Игрок в кости»), требующий себе пива, затем появляются Лапифункель («Кружкохват»), в дальнейшем становящийся центральной фигурой, и Софист, хвастающийся своим знанием грамматики. Со второго акта к этой компании присоединяется Вахх, везомый в торжественной процессии сатирами и сопровождаемый Силеном. В пьесе чисто народные эпизоды, являющиеся основными, перемешиваются с мотивами античной мифологии, что указывает на ее происхождение из среды школяров. В композиционном отношении пьеса отличается большой рыхлостью, отдельные сцены ее органически между собой не связаны.

В 1644 году напечатана (без названия) пьеса в четырех актах, изображающая жизнь Вакха. В первом акте показаны его детство и школьные годы. Получив от Юпитера позволение выбрать себе занятие, Вакх избирает попечение над виноградными гроздьями; отправляясь в школу, он забирает вместо чернильницы бутылку вина. Во втором акте Вакх показан уже студентом университета, в третьем он становится «профессором науки питья». В четвертом акте Вакх болен, но не желает слушаться врачей и велит прикладывать ему «пластырь из винного осадка». Подчиняется он только совету своего верного друга Венгерского (олицетворение венгерского вина), который рекомендует ему ежедневно выпивать по четыре бочонка вина. На очередной пирушке Вакх затевает ссору и его убивают загычкой от винной бочки. В эпилоге появляется Пост в качестве преемника Вакха.

Значительно яснее народный элемент выступает в интермедиях, появившихся в XVI веке как развлекательные комические вставки в серьезных драмах. Большинство интермедий носит характер бытовых сценок и является как бы подготовительным этапом к созданию народной бытовой комедии, что подтверждается и той эволюцией, какую претерпела интермедия в своем развитии.

В интермедиях даются живые картинки народного быта, под покровом занимательности в них звучит протест против тягот современной жизни, персонажи показаны в явно сатирическом аспекте, чаще всего с точки зрения народной, «хлопской», а не шляхетской.

В качестве действующих лиц обычно в них выступают крестьяне, студенты, мелкие шляхтичи. Популярными фигурами были лекарь-шарлатан и еврей-корчмарь, часто появляется своеобразная польская модификация хвастливого воина, позднее — образ казака. Всегда в острокомическом освещении выступает фигура заносчивого немца.

Интермедия явилась зародышевой формой комедии, развившейся позднее. Из короткой вставной сценки интермедия постепенно превращается в самостоятельное произведение. В начале XVII века встречаются двух- или трехактные интермедии, уже перестающие быть интермедиями в прямом смысле этого слова.

Завершением этого постепенного превращения интермедии в комедию можно считать трехактную пьесу Петра Барыки «Из мужика в короли» (1637).

Эта комедия, обнаруживающая несомненное драматургическое дарование автора, была представлена при дворе одного магната. Написанная сочным, образным языком, она была

очень популярна в Польше, в XVII и XVIII веках неоднократно перерабатывалась и даже вошла в соответствующей обработке в репертуар иезуитского театра.

Действие комедии начинается с того, что пьяный крестьянин попадает в военный лагерь и там засыпает. Веселящиеся ротмистр и солдаты находят спящего крестьянина и наряжают его королем. Во втором акте «король», проснувшись, устраивает пир и, напившись, опять засыпает. В последнем акте крестьянин просыпается в своей обычной одежде, солдаты его уже не признают за короля, выгоняют из лагеря, и он направляется домой, проклиная солдат.

Барыка, хорошо знавший нравы польских солдат, создал живую сатирическую комедию. С явным сочувствием он изображает крестьянина, что особенно проявляется в его заключительном монологе, и выступает с резким обличением поведения солдат. Идейная направленность пьесы отчетливо выражена в интермедии между первым и вторым актами, где лагерный слуга в большом монологе рассказывает о притеснениях, насилиях и обманах, какие позволяют себе солдаты в обращении с крестьянами.

Важным этапом в развитии народного бытового театра явилась городская драма. Ее авторами были представители низших слоев населения Кракова и других городов южной Польши (Малой Польши) — бакалавры, канторы, учителя приходских школ. Эта группа пьес, дошедших до нас без имен авторов или под псевдонимами, в польской театроведческой науке объединяется под названием «рыбалтовской комедии» по заголовку одного из произведений (рыбалт — народный учитель, дьячок-наставник).

Рыбалтовская комедия имела прогрессивное значение, так как она отличалась острой сатирической направленностью и являлась прежде всего протестом широких кругов населения против захватнических военных планов Стефана Батория и Замоиского. Для осуществления этих планов сейм 1590 года установил повышенные налоги, особенно ощутительные для беднейших слоев населения и вызвавшие народные волнения.

Развитие рыбалтовской комедии, включающей произведения, различные по форме и по идейной направленности, относится к периоду между 1590 и 1655 годами.

Именно в 1590 году появилась комедия «Плебанский поход», в которой показано, как плебан (сельский священник) собирает ключаря церкви Альбертуса на войну. Здесь высмеиваются приготовления к войне, причем характерно, что и Альбертус и сам плебан одинаково отрицательно и насмешливо относятся к этим приготовлениям.

Следующим произведением того же характера было «Возвращение Альбертуса с войны» (1596), где показано, какую «пользу» герой извлек из военного похода — он научился мародерствовать. Обе эти пьесы, за которыми последовал ряд других, отличаются резким обличением военных авантюров.

В 1615 году под названием «Новая рыбалтовская комедия» появилась пьеса, изображающая мародера шляхтича-конфедерата. В дальнейшем появляется двухактная комедия «Альбертус-ротмистр», представляющая того же Альбертуса, уже командующего ротой новобранцев. В этих комедиях и во многих других того же рода отчетливо проявляется их антивоенная направленность.

Все приведенные примеры показывают, как живо рыбалтовская комедия откликалась на события, волновавшие широкие круги польского народа. Комической и сатирической фигурой становится в лице Альбертуса представитель польской армии, в сатирическом освещении показан образ шляхтича-конфедерата, наделенный чертами хвастливого воина. Веселая, злободневная, эта комедия изображала живых, реальных людей своего времени.

Однако уже к середине XVII века в период усиления феодально-католической реакции рыбалтовская комедия начинает утрачивать свою первоначальную остроту, переходя постепенно к чистой развлекательности, к буффонаде. Начиная с этого времени постепенно замирает развитие польской литературы, польского народного театра.

Иезуиты, призванные, как было сказано, в Польшу в 1564 году, быстро и надолго овладели школьным образованием и сделали театр одним из важных элементов своей школьно-воспитательной системы.

Из школьных диалогов и диспутов, имевших целью подготовить учеников к публичным выступлениям на латинском языке, иезуитский театр постепенно превращается в самостоятельный организм, где актерами выступают ученики, а драматургами и режиссерами — учителя и профессора, где спектакли приобретают публичный характер.

В театре иезуитов, достигающем наибольшего расцвета во второй половине XVII века, сочетаются две тенденции: с одной стороны, применение достижений техники сцены ренессансного театра (главным образом, итальянского), а с другой, — наличие элементов средневекового театра, с его символами и аллегориями, с его условностью, временами переплетающейся с наивным натурализмом. Иезуиты превратили театр в пышное, помпезное зрелище, воздействующее на зрителя нагромождением театральных эффектов.

Главным в иезуитском театре была его агитационная направленность. Он служил средством для дискредитации врагов католицизма — протестантизма и православия. Через театр иезуиты вели религиозную пропаганду, утверждавшую неизблемость основ римской церкви и ее право на господствующее положение в государстве. Народным массам, бесправным польским «хлопам» иезуитский театр внушал прежде всего необходимость послушания и беспрекословного подчинения церковным и светским властям.

Используя все средства, иезуиты всячески задерживали развитие национальной демократической культуры, поддерживая и укрепляя в шляхте ее национализм, невежество и фанатизм. Иезуиты создали крайне реакционный театр, вытравив из театрального искусства все живое, полностью оторвав его от реальной действительности.

Победа феодально-католической реакции в XVII веке резко затормозила развитие польской культуры. Но реакция не могла задушить передовые традиции польского Возрождения, и они отчетливо проявились в период нового национально-культурного подъема, наступившего в середине XVIII века.

С середины XVII века начинается длительный период упадка Речи Посполитой во всех областях — в экономической, политической и культурной. Это было следствие загнивания феодально-крепостнического строя при отсутствии одновременного развития капиталистических отношений. К этому времени усиливается эксплуатация крестьян, вызывающая разорение деревни, рост крестьянских восстаний. Положение осложнялось тяжелыми войнами, продолжавшимися с небольшими перерывами семьдесят лет и приносившими громадные бедствия крестьянам.

Этот упадок Речи Посполитой, тесно связанный с упадком польской шляхетской культуры, наиболее определенно проявился в начале XVIII века. На состоянии культуры особенно отрицательно сказалось влияние католического обскурантизма, основными проводниками которого были иезуиты. В этот период резко усилился религиозный фанатизм шляхты, возникали частые «процессы ведьм», сопровождавшиеся пытками и сожжением заподозренных в «ведовстве». Латинский язык снова занял господствующее положение. Художественная литература почти перестает развиваться, главное место занимают панегирический жанр и мемуары, в которых отражаются моральное и бытовое разложение шляхетства и узость его политического кругозора. Хозяевами положения в области культурной жизни страны оказываются иезуиты, орден которых был запрещен в Польше только в 1773 году.

Экспансия Речи Посполитой на восток вызвала длительную и упорную борьбу с казачеством, сильно подорвавшую мощь польского государства.

Приверженная к старым традициям шляхта благодаря принципу «свободной элекции» имела возможность избирать угодных ей королей, которые сохраняли бы ее привилегии, «золотую шляхетскую вольность». Внутренние раздоры, порождаемые своеволием шляхты, борьба между различными магнатско-шляхетскими группировками, боровшимися за влияние в стране и являвшимися орудием иностранных держав, — все это делало положение польского государства крайне неустойчивым и вместе с тем опасным для соседних государств, видевших в нем потенциального врага. Поэтому каждое из них через своих послов старалось привлечь Польшу на свою сторону.

К середине XVIII века эти противоречия обнаружались особенно отчетливо и ставили под угрозу само существование самостоятельного польского государства. В результате возникает необходимость реформы государственного строя. Уже на сейме 1764 года, избравшем королем Речи Посполитой Станислава-Августа Понятовского, был проведен ряд умеренных реформ, в частности ограничение применения «*liberum veto*».

Развитие капиталистического уклада в середине XVIII века привело к обуржуазиванию части магнатства и шляхты. На сейме 1773—1775 годов было принято постановление, в котором говорилось, что занятие торговлей не влечет за собой для шляхтича потери шляхетского достоинства. Однако политика государственных и общественных реформ, проводившаяся с 1764 года, вызывала возражения со стороны Пруссии, прибегавшей к грубому нажиму на польское правительство, а также и со стороны России. Оба эти государства стремились сохранить старую феодально-крепостническую Польшу, раздираемую внутренними неурядицами, Польшу, государственное устройство которой в форме дворянской республики облегчало вмешательство в ее дела иностранных держав.

Царская Россия стремилась подчинить Речь Посполитую своему влиянию, но первоначально высказывалась против ее раздела, предпочитая иметь на своей границе слабую Речь Посполитую, а не агрессивную Пруссию. «...Екатерина и Фридрих заключили в Петербурге договор, по тайной статье которого оба взяли на себя обязательство охранять силою оружия польскую конституцию, это лучшее средство для разрушения Польши, от всяких попыток реформы. Этим был предрешен будущий раздел Польши», — указывает Ф. Энгельс¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. II, стр. 14.

Предлогом для вмешательства Пруссии и России в польские дела явился диссидентский вопрос, вопрос об уравнивании в правах христиан-некатоликов с католиками. Россия стремилась превратить в свою постоянную опору исповедующую православие часть шляхты и широкие массы православного белорусского и украинского населения, терпевшего социальный и духовный гнет польских феодалов. Для русского самодержавия диссидентский вопрос служил орудием захватнической политики. Под открытым давлением русского посла Репнина сейм 1767 года принял акт с диссидентах, уравнивающий их в политических правах с католиками.

Диссидентский вопрос вызвал в Речи Посполитой ожесточенную борьбу. Большая группа католического духовенства, магнатов и шляхты решительно выступала против требований России. В 1768 году в городе Баре этой группой была образована конфедерация, призывавшая к восстановлению прерогатив католицизма и стремившаяся уничтожить влияние и вмешательство России в дела Речи Посполитой. Барская конфедерация была католическо-шляхетским движением, направленным против русского самодержавия. Для подавления восставших конфедератов были посланы находившиеся в Речи Посполитой русские, а также и коронные польские войска. Однако объявление осенью 1768 года Турцией войны России заставило последнюю отказаться от дальнейшей посылки крупных сил в Речь Посполитую. Этим обстоятельством воспользовались Пруссия и Австрия, чтобы поставить вопрос о разделе Польши, конвенция о котором и была подписана в 1772 году.

В период между сеймом 1764 года и первым разделом, условия которого были ратифицированы сеймом в 1773 году, обострилась борьба прогрессивных и реакционных сил, оживилась общественно-политическая жизнь Польши. Общий экономический и политический подъем отразился на изменениях в культурной жизни Речи Посполитой. Появляются первые польские периодические издания — «Новые экономические и ученые ведомости» (1758—1761), издававшиеся Мицлером, который был организатором научных обществ и популяризатором экономических и медицинских наук; журнал «Монитор» (1765—1784) Францишка Богомольца, пропагандировавший программу умеренных реформ и много внимания уделявший вопросам национального театра и драматургии. В области театральной культуры происходят очень существенные перемены. Не только быстро возрастает количество магнатских театров, но некоторые из них ставят перед собой серьезные задачи, стремясь содействовать развитию отечественной драматургии и сценического искусства. Важнейшим фактом театральной жизни страны

было основание в 1765 году постоянного профессионального польского театра в Варшаве.

Произведенный Пруссией, Австрией и Россией первый раздел Речи Посполитой лишил ее сравнительно небольших территорий, но он привел наиболее передовых и просвещенных представителей польского общества к осознанию угрозы полной ликвидации самостоятельности польского государства. Сознание такой опасности охватывало все более широкие социальные слои, вовлекая их в активную политическую жизнь и ускоряя процесс созревания национального самосознания.

60—90-е годы XVIII века характеризуются особенно интенсивным развитием передовой культуры эпохи польского Просвещения, культуры, пронизанной антифеодальными и антиклерикальными идеями.

Одним из важных постановлений сейма 1773—1775 годов было уничтожение в Польше ордена иезуитов (1773) и передача его имущества и принадлежавших ему школ в ведение образованной сеймом Эдукационной комиссии (министерства просвещения). Эта комиссия, состоявшая в большинстве своем из лиц, воспитанных на идеях французского Просвещения, ведала всеми вопросами культуры. Она немедленно взялась за проведение реформы образования и развернула издательскую деятельность. Эдукационная комиссия, среди членов которой выделялся своей энергией Гуго Коллонтай (1750—1812), провела реформу Краковского университета и Виленской академии, превратив их в университеты европейского типа, где в 80-х годах было введено преподавание не на латинском, а на родном языке.

Гуго Коллонтай, Станислав Сташиц и Ян Снядецкий были выдающимися публицистами эпохи польского Просвещения. Они не ограничивались восприятием прогрессивных философских идей, проникавших из-за границы. В клубе «Кузницы» Коллонтай зародилась самостоятельная школа польского материализма, продолжившая традиции гуманистов польского Возрождения и создавшая теоретическую базу для политической деятельности идеологов шляхетско-буржуазного блока. Особенностью польского материализма была его связь с борьбой за национальное освобождение.

Развитие капиталистических отношений требовало и развития научных знаний. Сторонники новой, буржуазной науки много труда положили, чтобы преодолеть сопротивление реакции, упорно державшейся за старые религиозно-схоластические принципы. Большое значение имело развитие исторической науки. Обращение к истории для прогрессивных публицистов этого времени было сильным оружием в их борьбе против феодальной анархии и шляхетского произвола.

Эпоха Просвещения выдвинула в Польше большое количество талантливых писателей, в числе которых были и сторонники активных революционных действий, и сторонники умеренных реформ, но для всех них, к какой бы группировке они ни принадлежали, основным было разоблачение пороков феодально-крепостнического строя, сатирическое изображение отсталой невежественной шляхты и защита крестьян. В польской литературе этого времени господствующим направлением был просветительский классицизм, характерной чертой которого была сатирическая, обличительная линия, связанная с изображением повседневной жизни шляхты и польской буржуазии.

Так называемый Четырехлетний сейм (1788—1791) утвердил 3 мая 1791 года новую конституцию, устанавливавшую наследственность престола, отменявшую «*liberum veto*» и право конфедераций, то есть право организовывать военные союзы всей шляхты или части ее для защиты своих привилегий. Новая конституция передавала законодательную власть палате депутатов («посольской избе»), мещанам был открыт доступ в шляхетское сословие, а крестьянам были обещаны перевод на оброчное положение и личная свобода.

Конституция 3 мая была закреплена присягой короля, однако реакционная партия во главе с магнатами К. Браницким и Щ. Потоцким повела против нее борьбу и в мае 1792 года обратилась в местечке Тарговице конфедерацию, требовавшую восстановления старого порядка при помощи России. Под давлением этой реакционной партии король присоединился к тарговицкой конфедерации, и конституция 3 мая была отменена. В январе 1793 года Россией и Пруссией был подписан акт второго раздела Речи Посполитой, по которому к России отошли частично белорусские и украинские земли, а Пруссия захватила значительную часть исконно польских земель.

Раздел Польши в 1793 году вызвал новый подъем национальных сил и новую попытку парализовать нанесенный стране удар, на этот раз уже вооруженным сопротивлением. Тадеуш Костюшко поднял в Кракове восстание (1794), которое, после победы повстанцев над русскими войсками при Рацлавицах, быстро распространилось по всей стране. Костюшко старался привлечь к восстанию крестьянство, выпустив манифест о личном освобождении крестьян от крепостной зависимости и некотором уменьшении феодальных повинностей. Однако манифест не создавал необходимых условий для массового участия крестьян в восстании, тем более, что даже те немногие улучшения жизни крестьян, которые сулил манифест, остались только на бумаге. Саботируя постановления манифеста, шляхта добилась того, что крестьянство отошло от восстания.

Восстание Костюшки было подавлено, сам он был захвачен в плен, и все же значение этого восстания было огромно — оно явилось началом в Польше национально-освободительной борьбы, от него идет традиция, вдохновлявшая польских революционных деятелей последующих поколений.

После подавления восстания состоялся третий раздел (1795), в результате которого Польша перестала существовать как самостоятельное государство. Говоря о причинах падения Речи Посполитой, Маркс писал: «... Только демократическая Польша может быть независимой... польская демократия невозможна без уничтожения феодальных прав, без аграрного движения, которое превратило бы крепостных крестьян в свободных собственников...»¹.

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ XVIII ВЕКА

Сложная, полная внутренних противоречий общественно-политическая жизнь Польши второй половины XVIII века не могла не отразиться на развитии всей польской культуры этого времени, в том числе и польского театра.

В отличие от западноевропейских стран, в Польше до 1765 года не было публичного театра. Существовали театры школьные, придворные и магнатские, в которые широкая публика могла проникать только по приглашениям и представления которых не были регулярными. Актерами в школьных театрах являлись учащиеся, в придворных театрах выступали иностранные труппы, в магнатских — любители из аристократических кругов. Такое положение не могло содействовать появлению новой национальной драматургии, и в деле развития польской драмы большое значение имело открытие в Варшаве в 1765 году публичного театра.

В польской культуре XVIII века и, в частности, в театре можно заметить веяния новых идей, являющихся результатом развития польской критической мысли и частично проникающих с Запада. Среди наиболее прогрессивной и образованной части шляхетского общества заметно сказалось воздействие идей французского Просвещения, а позднее и влияние Французской буржуазной революции. В столкновении старого с новым медленно выкристаллизовывались формы новой культуры, нового национального искусства. Сторонники буржуазной науки стремились преодолеть упорное сопротивление шляхетской реак-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 4, стр. 490.

ции, требовали изменения старой системы религиозно-схоластического образования.

Уже в первой половине XVIII века выдвинулся выдающийся публицист и реформатор школы Станислав Конарский (1700—1773), которого можно считать предшественником польского просветительства.

Конарский, принадлежавший к прогрессивной польской аристократии, завершил свое образование в Риме и Люневиле. Возвратившись в Польшу (1730), он целиком посвятил себя общественной и педагогической деятельности. Им было осуществлено издание свода польских законодательных актов, он выступал ярким противником «liberum veto» и сторонником наследственности престола.

В 1740 году Конарский основал в Варшаве образцовую школу для детей аристократов — Коллегию знатных (Collegium nobilium), которая должна была воспитывать просвещенных патриотов. В этой школе им была проведена реформа преподавания, сводившаяся в основном к трем пунктам: 1) введение в обучение метода, основанного на понимании предмета, вместо метода заучивания на память, принятого в иезуитских школах; 2) увеличение числа изучаемых предметов: были введены история, естественные науки, новые языки; 3) сочетание учения с отдыхом, физическими упражнениями, развлечениями.

Новые педагогические принципы, стремившиеся сблизить школу с жизнью, повлекли за собой и обновление репертуара школьного театра. Организованный впервые иезуитами, школьный театр быстро развивался; к XVIII веку действовало уже около шестидесяти постоянных школьных театров. Кроме иезуитов, школьные театры создавались также пиаристами, театинцами и базилианами — религиозными организациями, занимавшимися также широкой педагогической деятельностью. К середине XVIII века репертуар и сценические приемы школьного театра превращаются в омертвевшую традицию, мешающую развиваться этому театру. Появляется стремление вырваться из узкого круга старого репертуара, разрушить установившиеся шаблоны школьных спектаклей. Эти стремления проявились с большой силой в деятельности пиариста Конарского, который вывел театр из застойного положения и направил его развитие по новому пути.

Обновление школьного репертуара Конарский начал с постановки в своей школе трагедии Корнелия «Оттон», показывающей нравы и интриги римского императорского двора.

За этим переводом последовал ряд других. Конарский привлек к переводческой деятельности большую группу пиаристов. В результате их трудов в репертуар вошли специально при-

способленные для школьной сцены трагедии Корнеля («Ираклий», «Полиевкт», «Цинна»), Расина («Гофолия», «Эсфирь», «Федра»), Вольтера («Заира», «Катилина», «Смерть Цезаря», «Альзира», «Меропа», «Брут», «Китайский сирота», «Магомет»).

Значение этих переводов заключалось не только в обновлении и расширении школьного репертуара. Они знакомили польское общество с драматургией общеевропейского значения, служили образцами для польских драматургов и заставляли исполнителей искать пути для сценического воплощения этой драматургии. Они дали также толчок развитию теории драмы.

Конарским была написана и оригинальная трагедия на античный сюжет — «Эпаминонд», поставленная в Коллегии знатных в 1756 году. Это была первая польская трагедия, написанная с точным соблюдением классицистских правил. У Конарского отчетливо обнаруживается тяготение к трагическому пафосу, к высокому сценическому стилю, который он и старался утвердить на сцене пиаристских школ.

Все же, несмотря на реформаторскую деятельность Конарского, проявившуюся в Коллегии знатных, школьный театр в подавляющем большинстве случаев находился в это время во власти старых, уже омертвевших традиций и старых приемов актерской игры. Он не мог послужить базой для создания нового польского театра, который удовлетворил бы потребности современного зрителя.

Не мог оказать значительного влияния на создание польского публичного театра и театр придворный, опиравшийся на иностранный репертуар, предназначенный для узкого круга «избранных» зрителей и имевший целью прежде всего продемонстрировать блеск и пышность королевского двора.

Расцвет придворного театра приходится на период королей из саксонской династии (1697—1764), переносивших в Польшу обычаи и вкусы дрезденского двора. В первые же годы в Варшаву была вызвана немецкая драматическая труппа, а несколько позже — французская, состоявшая из актеров драмы, оперы и балета. В 1724 году был построен около Саксонского сада оперный театр, который в 1748 году был перестроен и открыт спектаклем итальянской труппы уже как театр публичный. Но, опираясь на иностранный репертуар, исполняемый на чужих языках, он мог привлекать лишь ограниченный круг аристократических зрителей и по своему характеру оставался театром придворным.

Вторая половина столетия была завершающим этапом развития придворного театра. В последние годы своего царства-



Станислав Конарский

Литография К. Мингера с портрета Л. Марто

ния Понятовский создал два частных театра в Варшаве. Первым был «Театр в Оранжерее», открытый в 1785 году, предназначавшийся для комедий, оперных и балетных представлений и рассчитанный на узкий круг придворных и приглашенных гостей. Вторым был «Театр на острове», созданный в 1790 году итальянскими архитекторами и художниками по античным образцам и сам являвшийся замечательным произведением искусства. Оба эти театра завершили собой почти трехвековое развитие польского придворного театра, являясь как бы символом той старой Польши, которая все еще жила прошлым.

В широких кругах передовой шляхты возникала мысль о необходимости создания польского театра с польским репертуаром, с актерами поляками, играющими на родном языке.

Большое значение для становления нового польского театра имела группа магнатских театров, возникших в XVIII веке в связи с распространением просветительских идей и отчасти под влиянием придворного театра. На сценах этих театров в поместьях польской знати зарождалась оригинальная польская драматургия, формировалось мастерство первых польских актеров. В период между 1697 и 1764 годами таких театров возникло десять, а после 1764 года еще восемнадцать. Быстрое увеличение числа магнатских театров указывает на повышение в польском обществе интереса к театральным представлениям. Многие из этих театров ограничивались отдельными любительскими спектаклями, в некоторых же играли постоянные, хорошо организованные любительские труппы. Естественно, что и значение магнатских театров для дальнейшего развития польского театрального искусства было далеко не одинаково. Только немногие из них прочно вошли в историю польской культуры.

Одним из старейших магнатских театров и первым в Литве был театр в Несвиже, основанный виленским воеводой Михаилом Радзивиллом и просуществовавший с небольшими перерывами с 1745 до 1807 года. Наибольшего расцвета он достиг в середине XVIII века под непосредственным руководством жены своего основателя, Францишки-Уршулы Радзивилл (1705—1753). Труппу этого театра составляли любители из среды придворных кавалеров и дам, а после смерти Францишки Радзивилл здесь играли уже профессиональные актеры.

Францишка-Уршула Радзивилл была одной из выдающихся представительниц прогрессивной польской аристократии. Хорошо владея иностранными языками, она серьезно занималась изучением истории, права и особенно литературы. Для своего театра она написала двенадцать комедий, две оперы и сделала два перевода с французского, одним из которых был первый в Польше перевод «Лекаря поневоле» Мольера. Все пьесы были



Францишка-Уршула Радзівилл
Из собрания музея Чапских в Кракове

играны на несвижской сцене между 1746 и 1753 годами и изданы в 1754 году в небольшом количестве экземпляров.

Францишка Радзивилл не имела предшественников в польской драматургии. Поэтому ее пьесы, написанные на заимствованные сюжеты, безусловно страдают недостатками. Характеры большинства персонажей очерчены слабо, композиция — рыхлая.

Вместе с тем Радзивилл умеет живо развивать действие; под условными именами Филиды, Аретафилы, Филоксиа, Луцидора мы видим современных людей с их чувствами, радостями и страданиями. Она первая из польских драматургов предоставила в своих пьесах главное место женским ролям, заговорила о праве женщины устраивать свою судьбу. Утверждение прав женщины звучит в комедии «Изобретательная любовь» (1746), поставленной Радзивилл в день рождения мужа. «Поздравительная» часть, в которой действуют мифологические персонажи, вставлена в живую бытовую картину, показывающую, как тринадцать дочек старого Луцидора восстают против отцовской власти и выходят замуж за своих избранников. В комедии «Заинтересованный судья любви» (1747) в шести актах изображена история Париса. Действие начинается прибытием его с Еленой в Трою. Постепенное развитие любви между Парисом и Еленой разработано очень тонко; особенно хорошо автор передает колебания и сомнения Елены.

Лучшей, с наиболее развитым действием, с хорошо очерченными характерами, особенно женскими, была двухактная комедия «В очах зарождается любовь» (1750).

Творчество Францишки Радзивилл значительно расширило тематику и намечало новые пути развития польской драмы. Сборник ее пьес остался свидетельством того, что уже в первой половине XVIII века в Польше появляются зачатки новой драматургии, проводящей прогрессивные идеи.

Если Несвиж стал колыбелью новой польской драматургии, то следующим шагом в ее развитии была деятельность гетмана Вацлава Ржевуского (1706—1779), серьезного музыканта и драматурга. Им был создан в Подгорцах театр. Сам владелец театра уделял главное внимание оркестру, составленному из тщательно подобранных музыкантов, а театрально-драматургическая часть находилась в ведении Якуба Словацкого, деда знаменитого поэта. Словацкий собрал сильную труппу, составленную из польских любителей и заезжих иностранных актеров.

Как драматург, Ржевуский не удовлетворялся уже переводами и переложками, а пытался по образцам французских трагедий и комедий создавать оригинальные произведения,

основанные на польском материале. Однако эти попытки Ржевуского были еще не всегда удачными. Так, например, его исторические трагедии «Жулковский» (1758) и «Владислав под Варной» (1760), написанные с соблюдением трех единств, изобилуют сентенциями, в них сказывается неумение развивать действие и давать живое изображение характеров. Не удалось драматургу также связать исторические события с любовной интригой. Более удачны его комедии «Докучливый» (1759) и «Чудак» (1760), написанные живым разговорным языком.

Постепенно магнатские театры ставят перед собой все более значительные и серьезные задачи. Так, в Кельцах был открыт епископом Каэтаном Солтыком театр, который преследовал морально-воспитательные цели и открыл доступ на спектакли широкому кругу зрителей. Этот театр оказал значительное влияние на деятельность Красицкого, и в нем состоялись первые сценические выступления юного Богуславского, будущего организатора постоянного польского театра.

При театре А. Тизенгауза в Гродно была организована театральная школа, воспитавшая собственную балетную труппу, вошедшую позже в балетную труппу Варшавского театра. Из театра А. Сулковского в Рыдзине в Варшавский театр перешли выдающиеся актеры — Гемпинский и Сераковская.

Наиболее серьезными и имевшими важное значение в развитии польского театрального искусства были два магнатских театра. Одним из них был театр в Гейльсберге, созданный Игнацием Красицким.

Представитель прогрессивной аристократии Игнаций Красицкий (1735—1801) был одним из крупнейших писателей и образованнейших просветителей своего времени. Избранный Вармийским епископом в 1766 году, он организовал в своей резиденции в Гейльсберге домашний театр, на представления которого допускались посторонние зрители. Исполнителями были любители, родственники Красицкого, среди которых выделялась своим дарованием его племянница Анна Харчевская.

Церковная карьера не соответствовала наклонностям Красицкого. Происходя из старинного, но обедневшего рода, он смотрел на нее лишь как на средство обеспечить себе материальную независимость. Красицкий вел вполне светский образ жизни, большую часть своего времени отдавая литературной деятельности, достигшей наибольшего развития в 70—80-х годах. С 1768 года он становится одним из самых активных сотрудников журнала Богомольца «Монитор». В журнале «Ежегодник», издаваемом самим Красицким, он сумел объединить прогрессивных польских писателей.

Будучи одним из крупнейших представителей эпохи польского Просвещения, Красицкий выступает в своих произведениях с резкой критикой, направленной против господствующих классов, и с защитой программы прогрессивных реформ. В своих баснях Красицкий выступает против угнетения крестьянства помещиками, обличает пороки магнатов, в сатирах показывает господствующую в стране политическую анархию и вырождение дворянства, его пренебрежение к интересам своей родины и национальной культуры, в комической поэме «Монахомахия» проявились религиозное свободомыслие писателя и его борьба против церковной реакции.

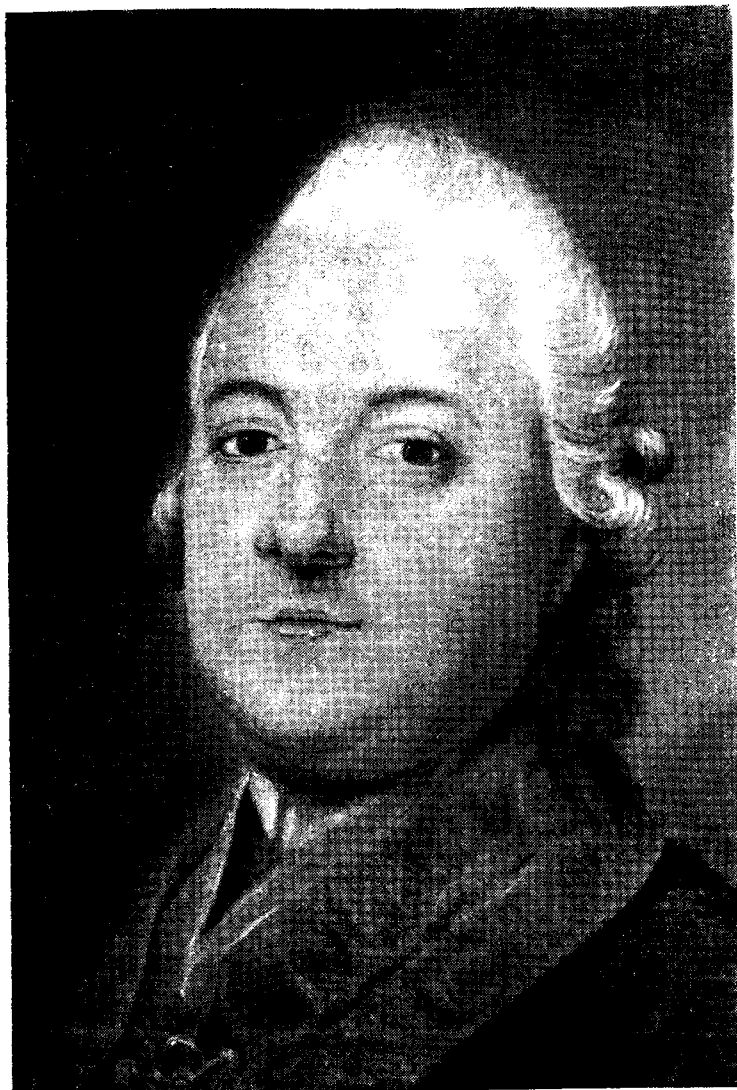
Сохранив в своем поэтическом творчестве много черт, характерных для классицистского направления, Красицкий вместе с тем явился и одним из зачинателей польской реалистической прозы, борющимся за приближение к жизненной правде, за чистоту и народность языка («Приключения Миколая Досвядчинского», 1776). Проникнутое активным патриотизмом и гуманизмом, его творчество сыграло важную роль в дальнейшем развитии польской литературы.

Таким же задачам борьбы с косностью и пороками реакционного дворянства служил и его театр, репертуар которого состоял в основном из его собственных пьес. Красицким было написано восемь комедий, из которых пять впоследствии шли на сцене Варшавского театра.

Комедии Красицкого, по своим идейным и художественным качествам значительно уступающие другим его произведениям, все же отличаются своей прогрессивной направленностью и серьезным подходом к изображению осмеиваемых автором пороков современной общественной жизни. Они показывают пристрастие к иностранным модам («Франт», «По модному, или Пяльцы»), высмеивают распространенное в аристократическом обществе злословие, хвастовство («Ябедник», «Лжец»).

В комедиях Красицкого заметен шаг вперед по сравнению с творчеством Ф.-У. Радзивилл. Они лишены той условности в изображении среды, какая характерна для Радзивилл, в них заметно значительное драматургическое мастерство. Красицкий умел нарисовать живой, яркий образ, но при этом в его комедиях еще мало действия, концовки недостаточно мотивированы.

После театра Красицкого вторым серьезным театром был театр Чарторыхских. В XVIII веке поместье Пулавы князей Чарторыхских, игравших видную роль в политической жизни страны, было крупным центром польской культуры. Созданный Адамом Чарторыхским (1734—1823) театр был поставлен на широкую ногу и оказал значительное влияние на развитие польского театрального искусства. Жена Чарторыхского Изабел-



Игнаций Красицкий
Пастель Л. Марго

ла (1746—1835) была поэтессой, любительницей истории и основательницей первого в Польше музея. Вокруг четы Чарторыхских собирались видные представители литературы и искусства, на сцене театра в Пулавах ставились пьесы крупных драматургов конца XVIII века.

Душой театра были сам основатель и его жена. Чарторыхский привлек в театр драматурга Заблоцкого и декоратора Войцеха Ящолда. Актерами выступали аристократы-любители.

Увлечение театром побудило Чарторыхского и к драматургической деятельности, но как драматург он впервые выступает не в своем домашнем театре¹. Назначенный в 1765 году руководителем Рыцарской школы, переименованной затем в Кадетский корпус, он проводит там реформу преподавания, превращая корпус в учебное заведение, готовящее не только квалифицированных военных, но и образованнейших людей, преданных своему отечеству. В Корпусе был организован театр (1770). Выступления кадетов привлекали многочисленных зрителей.

Чарторыхский ясно сознавал все значение театра, считая, что он содействует подъему польской культуры и служит школой нравов. В своих статьях он постоянно ратовал за тенденциозный, воспитательный репертуар.

* * *

Оценивая деятельность и роль магнатских театров в целом, надо признать, что, несмотря на преобладание во многих из них аристократических тенденций, они сыграли положительную роль в театральной жизни Польши XVIII века. Магнатские театры освободились от штампов иезуитского театра, а также от преклонения перед иностранными труппами и репертуаром, господствовавшим на сцене придворного театра. Большой заслугой магнатских театров было бережное отношение к зарождавшейся польской драматургии и формирование из актеров-любителей первых мастеров польского сценического искусства. Эта борьба за новый театр приводит к созданию публичного национального театра.

ДРАМАТУРГИЯ ПОЛЬСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

При последнем польском короле Станиславе-Августе Понятовском Варшава, насчитывавшая в то время около восьмидесяти тысяч жителей, становится значительным театраль-

¹ Драматургическая деятельность Чарторыхского связана главным образом с Национальным польским театром в Варшаве и потому о ней будет сказано ниже.

ным центром. В 1765 году начали давать регулярные представления французская драматическая и итальянская оперно-балетная труппы. И наконец 19 ноября 1765 года состоялось открытие Национального польского театра. Шла комедия Юзефа Белявского «Докучные», являвшаяся переделкой одноименной комедии Мольера.

В развитии театральной жизни Польши находила свое отражение борьба, которая велась между прогрессивными и реакционными группировками магнатов и шляхты. Создание Национального театра было результатом стремления значительной группы лиц вывести польскую культуру на путь прогресса, лиц, которые при всей своей шляхетской ограниченности признавали необходимость реформ как в области общественно-политической, так и в области просвещения народных масс. В этом театре постепенно утверждались демократические идеи, ему предназначалась большая просветительная и воспитательная роль. Отсюда и стремление создать национальный репертуар, соответствующий этим задачам, и борьба за этот репертуар в критике и публицистике.

Непосредственное участие в организации Национального театра принимал Францишек Богомолец (1720—1784), отдавший ему много сил и времени. Богомолецу была поручена вся художественная сторона театра: он взял на себя сложный и тяжелый труд создания репертуара, принимал участие в подготовке и обучении первых актеров. В своем журнале «Монитор» Богомолец утверждал высокие цели, стоящие перед польским театром. В своих статьях он первый в Польше призывал драматургов учиться у Шекспира.

Драматургическая деятельность Богомольца началась с переработки для иезуитского школьного театра многочисленных комедий, написанных главным образом преподавателями французских иезуитских школ. Богомолец переделал для школьного театра двадцать пять комедий, изданных в 1755 году. Он не решался смело нарушать установившиеся традиции школьно-иезуитского театра, как это делал Конарский. С момента основания Национального театра деятельность Богомольца принимает иной характер. Не связанный традициями и требованиями школьного театра, Богомолец пополнил репертуар Национального театра не только переводами комедий Мольера, Гольдони и других авторов, но и оригинальными произведениями.

Богомолец был одним из ранних представителей польского Просвещения, неустанно заботившимся о польском театре и стремившимся своими теоретическими выступлениями и своей драматургией поднять его на большую идейно-художественную высоту.

Для Национального театра Богомолец написал двадцать комедий, одну оперу и одноактную комедию-кантату, позднее переделанную Богуславским в двухактную оперу. Хотя во многих комедиях Богомольца заметно влияние приемов творчества Мольера, лучшие произведения его вполне оригинальны, самобытны, и в них достаточно полно отражается польская действительность. Таковы, например, комедии Богомольца «Брак по календарю» (1766) и «Чары» (1775).

Во второй половине XVIII века вопрос о положении польского крестьянства становится очень острым. В своем журнале «Монитор» Богомолец помещает ряд статей, посвященных крестьянскому вопросу, к этой же теме он обращается и в своей драматургии, выступая открытым сторонником реформ, правда, очень умеренных и не затрагивающих самого существования крепостного права.

Видное место в творчестве Богомольца занимает комедия «Добрый пан» (1767). В этой комедии автор в качестве положительного персонажа показывает помещика, заботящегося о своих крестьянах, противопоставляя его другому помещику, грубо обращающемуся с крестьянами, угнетающему их поборами. Кончается комедия словами «доброго пана», поучающего шляхту, что «отношение крестьян к панам зависит от самих панов» и что «несправедливость панов является матерью той ненависти, какую питают к ним крестьяне». Богомолец, таким образом, убеждал зрителя и читателя только в том, что улучшение положения крестьян пойдет на пользу самим помещикам и что оно зависит от самих помещиков, от их «доброго» отношения к крестьянам. Несмотря на крайнюю ограниченность подобной морали, выражавшей не столько заботу о крестьянах, сколько беспокойство по поводу возраставшей ненависти крестьян к помещикам и страх перед крестьянскими восстаниями, уже самый факт показа на сцене тяжелой жизни крепостных крестьян имел для того времени положительное значение.

Смелым новаторством в комедиях Богомольца был язык его крестьянских персонажей. Впервые в польской литературе зазвучала народная, «хлопская» речь, что придавало комедии реалистический характер.

Развивает тему положения польского крестьянства и кантата «Осчастливленная нищета» (1776), поставленная в 1778 году в переделке Богуславского, как «первая оригинальная польская опера». В этой комедии-кантате Богомолец показывает на сцене «убогую хижину», жалкий быт крестьян.

В тексте оперы «Добродетельная простота» (1779), действие которой развивается в деревне, дается еще более широкая картина трудной крестьянской жизни. Характерно авторское



Францишек Богомолец

Литография К. Минтера с портрета Л. Марто

замечание, что персонажи должны «в разговоре выдерживать хлопский стиль и тон».

Заслугой этих трех произведений Богомольца было завоевание права показывать на театре деревенскую жизнь, образы крестьян. Богомолец первый из польских драматургов подошел к крестьянской теме, но в его произведениях еще мало жизненной правды, его персонажи из народа слишком сентиментальны. Во всем этом сказывались ограниченность мировоззрения автора и влияние на него популярного в Польше последней трети XVIII века литературного течения — сентиментализма, в котором хотя и заметен интерес к жизни и чувствам простого человека из народа, но показ этой жизни и этих чувств проникнут слащавостью и, по существу, еще очень далек от истинной правды.

Вслед за Богомольцем к крестьянской тематике обращается ряд других драматургов. Одним из них был Станислав Шиманский, прогрессивный публицист. Общественно-политический радикализм Шиманского проявился в его «оригинальной опере в одном акте» под названием «Зоська, или Деревенский флирт» (1779). Управляющий помещичьим имением обкрадывает его владельца, живущего в Варшаве, угнетает крестьян. Он использует в своих личных целях жестокое и без того право помещика разрешать или запрещать крепостным крестьянам вступать в брак. Облюбовав для себя дочь мельника Зоську, он не соглашается на ее брак со Стахом, бедным работником на мельнице, которого она любит. Доведенные до отчаяния эксплуатацией и притеснениями, крестьяне решают напасть на управляющего и избить его во время ближайшей ярмарки. Узнав о намерении крестьян, управляющий соглашается на брак Стаха и Зоськи, оправдываясь тем, что он только хотел убедиться в искренности их чувств. В этой пьесе впервые в польской драматургии был показан протест крестьян против крепостничества.

Борьба за реформу общественного уклада сказалась в польской драматургии Просвещения в большом внимании к крестьянскому вопросу, в показе на сцене крестьян в качестве основных действующих лиц.

Реформаторская тенденция, направленная против крепостного права, отчетливо сказывается в «оригинальной опере» участника Барской конфедерации и соратника Костюшки Юзефа Выбицкого (1747—1822) «Бедный крестьянин», изданной в 1788 году. Связанная с агитацией за реформы, проводимой во время четырехлетнего сейма, опера изображает крестьян, страдающих под властью злого пана, и противопоставляет им жизнь крестьян у соседнего доброго помещика.

Крестьянскому вопросу посвящена также написанная прозой комедия Францишка Карпинского «Чинш» (1789), показывающая старого крестьянина, изнывающего от непосильных поборов помещика.

Изображению сельской жизни частично посвящено и творчество Францишка Князьнина (1750—1807). Он происходил из ополяченной ветви белорусского шляхетского рода, с которым был связан и русский писатель Яков Князьнин. Князьнин получил хорошее, главным образом литературное, образование в пиаристской школе. Он начал службу в качестве библиотекаря у Залуцких, затем перешел на должность секретаря к Адаму Чарторыскому. С жизнью в Пулавах и была связана литературная деятельность Князьнина, творчество которого отличается необычайно острым, болезненным восприятием современных событий. Раздел Польши 1795 года подействовал на него необычайно тяжело — он сошел с ума.

Как в своей лирике, так и в драматургии Князьнин был классицистом, но в его творчестве заметно сильное влияние сентиментализма.

Под впечатлением хроник Плутарха Князьнин пишет оперу «Мать-спартанка» с музыкой В. Лесселя, показывающую мать, которая отправляет своего сына сражаться за родину. Опера эта была поставлена в Пулавах. Античные персонажи должны были аллегорически изображать княгиню Изабеллу Чарторыскую и ее сына Адама. Героико-патриотическая тема звучит и в его трагедиях «Фемистокл» и «Гектор».

В творчестве Князьнина отразились прогрессивные тенденции польского Просвещения. Постепенно от условных форм придворной и сентиментальной лирики он приходит к созданию оригинальных произведений, в которых можно заметить некоторые элементы народности. Это проявляется в написанных им для Пулавского театра «сельских операх», которые буржуазными историками оценивались лишь как развлекательные безделушки. Изображение сельской жизни в этих операх, народные песни, звучавшие в них, привлекали внимание значительно более широкого круга читателей и зрителей.

Среди «сельских опер» Князьнина наиболее народной является опера «Цыгане», поставленная в находившемся под покровительством Чарторыских театре в Седлеце (1788). Старая цыганка похитила из села двух крестьянских детей. После шестнадцати лет кочевой жизни цыганка возвращает их родителям, тронутая бедствиями и одиночеством стариков. Местом действия является цыганский табор в лесу, вблизи села. В текст оперы включено много польских, белорусских и украинских народных песен. В «Цыганах» автор не затрагивает важных



Францишек Князьнин

С литографии 1837 г.

общественных проблем, но самый выбор изображения цыганско-крестьянской среды, забота о правдивом показе ее, симпатия к ней автора и художественные достоинства произведения определяют его видное место в драматургии польского Просвещения.

С упоминавшейся оперой Шиманского «Зоська, или Деревенский флирт» сходна по сюжету комедия Князьнина «Три свадьбы», в которой крестьянам противопоставлена группа эконома и его приближенных. В «Трех свадьбах» много эпизодов из народной жизни, но они даны несколько сентиментально. Интересно введение в комедию образа казака Захаренко с его украинской речью.

Сельские пьесы Князьнина являются переходным этапом между драматургией Богомольца и творчеством Богуславского.

Произведения других немногочисленных драматургов этого периода посвящены изображению с просветительских позиций жизни и нравов шляхетского общества. Здесь прежде всего

нужно назвать драматургию Адама Чарторьского, о котором мы уже говорили как об организаторе театра в Пулавах и школьного театра в Кадетском корпусе.

Для этого школьного театра Чарторьский написал свою первую комедию «Девушка на выданье» (1770), являющуюся переделкой фарса Д. Гаррика «Девушка в хлопотах, или Обилие женихов». Чарторьский сохранил сюжетную схему фарса Гаррика, то же количество персонажей, те же ситуации, только действие перенес из Англии в Польшу. На первый план он выдвинул двух молодых влюбленных, развлекающих «панну на выданье» во время отсутствия ее жениха. Это Фирцик и Сванянский, в которых сохранились только немногие черты английских персонажей. В образе Фирцика он высмеивал тип «польского парижанина», презирающего родной язык, бессмысленно подражающего чужим обычаям и пренебрегающего всем национальным. Образ Сванянского служит также для показа и осмеяния пороков шляхетской молодежи; он явился представителем молодых шляхтичей, поступавших на службу в судебные трибуналы, чтобы таким путем обеспечить себе легкий заработок и считаться общественными деятелями.

Второй пьесой Чарторьского для Кадетского театра была комедия «Гордец» (1773), переделанная из одноименной комедии Детуша.

Комедии «Игрок» и «Близнецы», переделки одноименных комедий Реньяра, были написаны уже для Национального театра в Варшаве.

Кроме названных пьес Чарторьскому принадлежат две оригинальные комедии — поставленная в Национальном театре «Меньше выдумки, чем услуги» (1777) и нигде не игранная комедия «Кофе» (1779). В первой из них автор высмеивает стремление шляхты к аристократическому образу жизни, несоответствующему с ее материальными возможностями.

Комедия «Кофе» занимает особое место среди пьес Чарторьского. Написанная по образцу «Критики на «Школу жен» Мольера, она является дискуссией между автором и зрителями, в которой подвергается критике варшавская аристократическая публика, пренебрежительно относившаяся к польскому национальному театру и отдававшая предпочтение балетам и французским пьесам.

Типичный представитель польского Просвещения, Чарторьский рассматривал свою драматургическую деятельность как важную воспитательную миссию. В своих комедиях он выступал обличителем пороков аристократии и шляхты, осуждал их невежество и обскурантизм, пренебрежение ко всему польскому, показывая своих персонажей всегда в сатирическом освещении.

В 70—80-х годах XVIII века комедии Чарторьского имели положительное значение, но все же среди драматургов Просвещения он занимает второстепенное место. Показательно, что из всех его пьес наиболее известными остались «Девушка на выданье» и «Кофе» благодаря обширным предисловиям, предположительно к этим комедиям. Особенно важно предисловие ко второму изданию «Девушки на выданье» (1774) и дополняющее его предисловие к комедии «Кофе», в которых он выступает как видный в Польше XVIII века теоретик театра.

В этих предисловиях-трактатах Чарторьский кратко излагает историю театра от античности до своего времени, уделяя особое внимание разбору драматических произведений, принципу построения классицистской драмы и прежде всего правилу трех единств. Наиболее подробно он останавливается на обзоре истории французского театра, считая, что именно этот театр, его драматургия и сценическое искусство могут служить примером для польского театра. Основываясь на высказываниях Дидро и других французских теоретиков, он выдвигал положение об общественно-воспитательном значении театра, требовал от актеров правдивости в передаче роли. В этих требованиях сказалось серьезное отношение Чарторьского к развитию национальной драматургии и сценического искусства.

Наряду с произведениями Богомольца, Красицкого, Чарторьского в репертуаре Национального театра видное место заняли комедии Францишка Заблоцкого (1750—1821), который в 80-х годах XVIII века сделал серьезную попытку преодоления старых драматургических традиций и некоторые из пьес которого до наших дней удерживаются в репертуаре.

Уроженец Волыни, получивший хорошее образование, Заблоцкий в 1774 году напечатал отрывок перевода «Мизантропа» Мольера. Поселившись в Варшаве, где он занял скромную должность в Эдукационной комиссии, Заблоцкий увлекся театром и с 1779 года начинает усиленно переводить и перерабатывать пьесы, главным образом французские. Остро восприняв неудачу восстания Костюшки и третий раздел Польши, Заблоцкий с 1795 года перестает заниматься литературной деятельностью и уезжает в Рим, где принимает духовное звание. Последние двадцать лет жизни он проводит в Польше приходским ксендзом.

Заблоцкий был одним из первых польских драматургов, обладавшим огромным комическим дарованием, умением создавать ситуации, вызывающие неудержимый смех. Это особенно проявлялось в коротких фарсах с пением, написанных в ранний период его творчества.

Важное историческое значение творчества Заблоцкого состоит в том, что его комедии уже не были робкими опытами предшественников, а явились прочной основой для развития национальной польской комедиографии. Продолжателем дела Заблоцкого был в XIX веке Александр Фредро.

Большой заслугой Заблоцкого было неустанное пополнение репертуара Национального театра. Им были переведены комедии Мольера (отрывки из «Мизантропа», «Амфитрион», «Лекарь поневоле»), «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Отец семейства» Дидро. За время деятельности Богуславского на сцене Национального театра шло пятьдесят шесть переводов, переделок и оригинальных комедий Заблоцкого.

Заблоцкий был видным деятелем польского Просвещения — времени, когда происходила острая борьба между сторонниками старого общественного уклада и сторонниками реформ. Будучи горячим патриотом, убежденным сторонником реформ, Заблоцкий в своих сатирических произведениях яростно нападал на противников конституции 3 мая 1791 года, на сторонников «свободной элекции» и политической анархии, не щадя никого из именитых противников реформ. Он стремился к созданию комедии, вскрывающей и высмеивающей пороки шляхетского общества того времени. Подлинный патриотизм и прогрессивность взглядов автора придавали его комедиям большое воспитательное значение, что и обеспечило им центральное место в репертуаре польского театра.

Сатирические комедии Заблоцкого были очень актуальны. Они были направлены против закостеневшей в старых традициях шляхты и против уродливых форм, в каких перенимались чужие и чуждые внешние обычаи. Заблоцкого прежние историки литературы неосновательно упрекали в подражательности, в заимствовании у Мольера сюжетных схем и некоторых сценических приемов. В действительности можно говорить лишь о воздействии на его творчество французской драматургии, в частности мольеровских традиций. При этом не следует забывать, что даже заимствованные схемы комедий драматург всегда наполнял национальным содержанием, создавая вполне самобытные произведения, написанные чистым польским языком, близким к разговорной речи. И особенно важно отметить, что Заблоцкий развивал идеи, уже заложенные в польской драматургии его предшественниками Красицким и Чарторыским, и делал это с большим художественным мастерством.

Наиболее оригинальными и значительными являются его комедии «Суеверный» (1781), «Ухаживания Фирцика» (1781) и «Сарматизм» (1785). Все они написаны стихами, по правилам французской классицистской поэтики: действие развивается

ся в одном и том же месте в течение двадцати четырех часов, оно сосредоточено вокруг одного основного персонажа, в развертывании интриги большую роль играют слуги. Такое построение придавало комедиям несколько условный, схематический характер. Эта манера письма, несомненно, ограничивала возможности драматурга, но она не помешала Заблoцкому сделать свои комедии важным средством распространения просветительских идей.

В комедии «Суеверный» под условным именем Ансельма показан типичный для того времени молодой шляхтич, выросший в родовом поместье. Он всячески старается быть похожим на тех людей, которые уже расстались со всякими предрассудками. Однако внушенная ему с детства вера в существование потустороннего мира настолько прочно укоренилась в нем, что он постоянно попадает в комические положения. Сатира здесь направлена против устаревших методов воспитания, приводящих к тому, что новые взгляды, новые идеи воспринимаются только поверхностно, внешне. Вместе с тем эта комедия воспринималась и как обличение поместной шляхты, не желавшей расставаться со старым бытовым укладом.

Гораздо шире тема живучести этих шляхетских традиций поставлена в комедии «Сарматизм». Сторонники реформ называли сарматизмом¹ совокупность пороков шляхты — родовую спесь, отсутствие образования и воспитания, склонность к раздорам, дракам, пьянству и обжорству. Изображая в своей комедии мелкую шляхту, Заблoцкий имел в виду и более высокие круги, где столь же прочно держался сарматизм. В комедии дана живая сатирическая картина польской действительности. Двое шляхтичей-соседей, Гуронос и Жегота, ссорятся из-за клочка земли, от которого ни один из них не хочет отступить. Постепенно поводы к ссорам все увеличиваются. Гуронос для привлечения своих сторонников в постоянных драках с соседом устраивает у себя попойку, во время которой и разворачивается основное действие. Ссора соседей заканчивается их примирением и браком дочери Гуроноса с сыном Жеготы, давно влюбленных друг в друга.

Наиболее удачна идущая и теперь на сценах народно-демократической Польши комедия «Ухаживания Фирцика», где в качестве героя выведен характерный для конца XVIII века тип беспринципного молодого человека, лишённого моральных устоев. «Фирциком» в то время называли модного кавалера, который все свое время тратил на развлечения, одевался по пос-

¹ От греческого названия кочевых племен (сарматы), обитавших в VI—IV вв. до н. э. в степях Причерноморья и Сев. Кавказа.



Франциск Заблоцкий

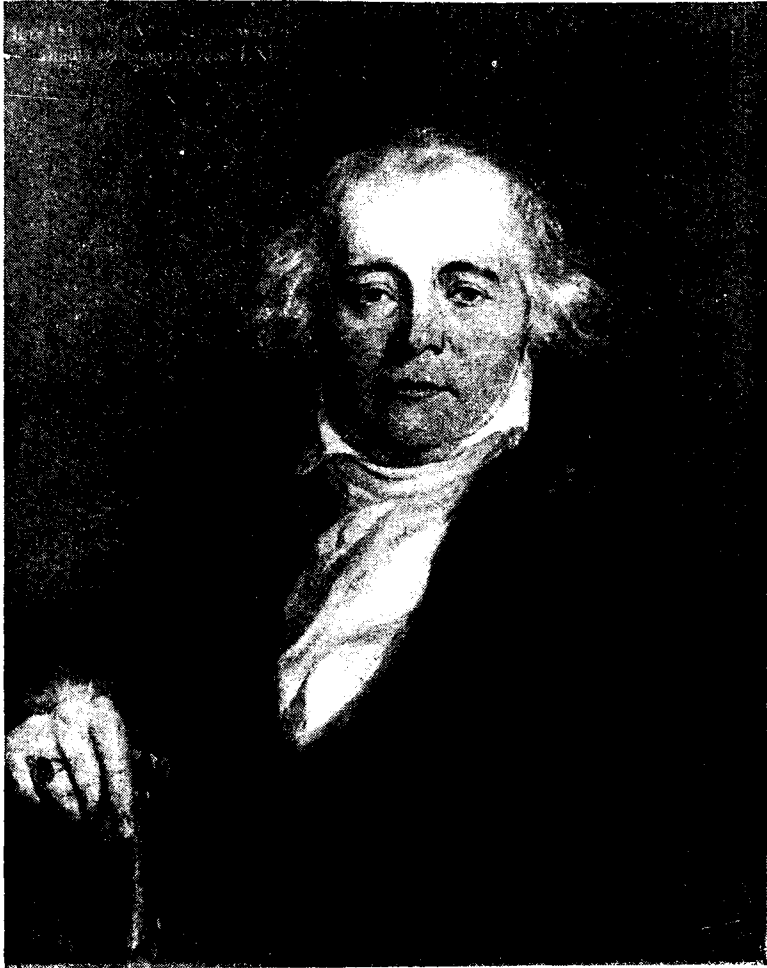
ледней моде, похвалялся множеством любовных побед, жил игрой в карты, никогда не платил долгов и всех чаровал своей веселостью. Образ Фирцика, искаженно воспринявшего французские моды и обычаи, — не менее отрицательный, чем образы «сарматов». Комедия направлена против галломании, охватившей большую часть варшавского общества. Ухаживания Фирцика за молодой и богатой вдовой составляют сюжетную схему комедии, изобилующей острокомическими ситуациями, в которых полно раскрывается характер героя.

Историческое значение творчества Заблоцкого для развития польской драматургии очень велико. Он создал современную сатирическую комедию, направленную против реакционных сил польской шляхты. Своим творчеством Заблоцкий помог Богуславскому в утверждении общественного значения польского театра.

Создателем политической комедии, сатирическое острие которой было обращено против вождей консервативной партии во время четырехлетнего сейма, был Юлиан-Урсин Немцевич (1757—1841). Он был видным польским поэтом и драматургом и принимал очень активное участие в общественно-политической жизни страны. Немцевич был депутатом сейма, адъютантом Костюшки, вместе с ним попал в Петербург и вместе с Костюшко был освобожден из плена. Позднее он был одним из участников восстания 1830—1831 годов и дипломатическим представителем польского повстанческого правительства в Англии.

Немцевичем было написано несколько драматических произведений. Он первый из польских поэтов создал жанр национальной баллады или «думы», в котором отразилось его увлечение балладами английских и немецких романтиков. Большой популярностью пользовался его сборник исторических песен (1816). Рылеев называл Немцевича «одним из лучших поэтов Польши». Им была написана комедия «Возвращение депутата» (1790), построенная на противопоставлении погрязшего в шляхетских предрассудках старосты (начальника области) и сторонника реформ, патриота подкомория (камергера).

В этой комедии было много элементов, неоднократно использованных в драматургии. Здесь и провинциальный «сармат» в лице старосты, и страдающая спазмами его «модная жена», сентиментальная дама, воспитанная по французской моде, и покровительствуемый ею пустой варшавский щеголь. Немцевич сделал этих персонажей представителями политической реакции и противопоставил им ряд персонажей, символизирующих представителей того прогрессивного общественно-политического лагеря, к какому принадлежал он сам. Зрители в персо-



Юлиан-Урсин Немцевич
Портрет работы Бродовского

нажах комедии «Возвращение депутата» легко могли усмотреть недвусмысленные выпады против знакомых им лиц.

Сюжет комедии прост. В поместье подкомория, пользуясь отсрочкой заседаний, приезжает его сын, прогрессивный депутат сейма, всецело поглощенный общественными делами. Он влюбляется в дочь старосты, которую ее мачеха старается выдать замуж за новомодного франта, охотящегося за приданым. Узнав, что приданого нет, он отказывается от брака, и его бескорыстный соперник берет невесту без приданого.

Написанная во время сейма, выработывавшего проект новой конституции, комедия Немцевича являлась своеобразной агитацией за нее. Патриотические тирады подкомория и его сына вызывали восторг у прогрессивно настроенной части зрителей. Спектакль, состоявшийся при переполненном зале в присутствии короля, пресса описывала как политический триумф. Насколько сильно было воздействие комедии и какое большое влияние на общественное мнение уже тогда оказывал театр, видно из выступления на сейме — через день после премьеры — одного из реакционных депутатов. Он обрушился с клеветнической речью на Немцевича и его комедию, а также и на полицию, допустившую ее постановку, и закончил свою речь требованием суда над драматургом.

Политическая направленность комедии, ее сатирическая острота обеспечили ей огромный успех, какого не имели драмы Немцевича «Владислав под Варной» (1787) и «Казимир Великий» (1792).

Основной чертой польской драматургии эпохи Просвещения, достигшей наибольшего расцвета в 70—90-е годы XVIII века, был живой отклик на волновавшие польское общество явления и события. Вопросы политических реформ, положение крестьянства, борьба против отживших традиций — все это нашло свое отражение в драматургии. Но на сцену польского театра эта драматургия проникла не сразу. В начале своей деятельности театр вынужден был заполнять репертуар переводами и переделками иностранных пьес, в большинстве случаев весьма невысокого идейно-художественного уровня.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ВАРШАВЕ. ПЕРВЫЕ АКТЕРЫ

Созданному по указу короля в 1765 году Национальному польскому театру было предоставлено старое театральное здание при Саксонском дворце. Директором Национального театра был назначен коронный стольник Август Мошинский, сыграв-

ший большую роль в развитии театра, особенно в организационный период.

С первых дней своего существования театр оказался перед большими трудностями, заключающимися в отсутствии полноценного национального репертуара, появившегося значительно позже, в отсутствии подготовленных актерских кадров и в необходимости преодолевать конкуренцию иностранных трупп, пользовавшихся популярностью. Публику составляла в основном придворная аристократия и часть шляхты, близкой к королевскому двору. Большинство польских дворян заканчивало свое образование за границей, они лучше владели латинским и французским языками, чем польским, привыкли ценить все иностранное, и к своему национальному искусству, в частности к театру, относились снисходительно, даже пренебрежительно. Только ограниченная группа магнатов и шляхты, передовых представителей польского Просвещения, сознавала необходимость существования своего национального театра и предъявляла к нему серьезные требования.

Театру понадобилось много усилий, чтобы создать репертуар и подобрать актерские кадры, умело используя накопленный опыт и сочетая богатые, хотя и слишком разнородные традиции.

Король старался поддержать свое начинание, привлекая в помощь Мошинскому людям, которым были близки и дороги интересы польского театра. Среди них видное место занимал Адам Чарторыйский.

Несмотря на все старания руководителей театра и покровительство короля, Национальный театр просуществовал очень недолго: открывшись в ноябре 1765 года, он вынужден был прекратить свою деятельность уже в начале 1767 года. Это было вызвано указанными выше трудностями, а также тяжелым внутренним положением в стране, связанным с распространением антифеодальных крестьянских восстаний и с обострением религиозной борьбы между католиками, православными и протестантами. Варшава временно осталась без театров. Польская и французская труппы за недостатком средств на их содержание в 1767 году были распущены, а итальянскую труппу пригласил в Белосток для своего частного театра коронный гетман Браницкий.

Однако прекращение деятельности польского театра было только временным. Наиболее передовые культурные представители польского общества сознавали необходимость существования и развития польского театра. В 1774 году сейм постановил возобновить деятельность театра во вновь оборудованном для этого зале дворца Радзивиллов в Краковском предместье и

назначил руководителем театра князя Сулковского. Но Сулковский быстро охладел к сложному делу руководства театром, и после его отказа от этой должности король передал руководство польским театром своему любимцу, старосте пясечинскому Францишку Рыксу (1776), привлечшему к совместной работе антрепренера итальянской оперы Курца, опытного и ловкого театрального дельца.

Рыкс во всем преследовал прежде всего свои личные материальные интересы, и так как польский театр не был доходным предприятием, то Рыкс, учитывавший настроение придворных кругов и их пренебрежительное отношение к польскому театру, стал доказывать ненужность его существования. Пользуясь близостью к Понятовскому, он старался внушить королю мысль о необходимости ликвидации польского театра, только обременяющего казну, и о привлечении и поддержке вместо него трупп иностранных. Рыке таким образом являлся проводником взглядов стоявшей за его спиной реакционной аристократической группировки, использовавшей его в своих интересах.

Интриги Рыкса создавали напряженную, нездоровую атмосферу вокруг театра и в нем самом. Поэтому и второй период существования Национального театра был коротким. Уже в 1778 году польская труппа объединяется с французской, и их спектакли чередуются. С 1779 года представления объединенной труппы давались в новом, построенном архитектором Солари небольшом театральном здании при дворце Красинских. Это здание, с незначительными переделками, просуществовало до 21 февраля 1833 года.

В это время во главе театра стоял приглашенный Рыксом иностранец — итальянец Бизести. Публику привлекала главным образом игра лучших актеров польского театра — четырех Трусколаских и Овсинского. Когда они, не выдержав самовольничания Рыкса и Бизести, ушли из театра, зрители почти перестали посещать спектакли. Вскоре после их ухода Бизести бросил труппу и исчез из Варшавы.

В 1780 году Национальный театр, несмотря на поддержку королевской казны, терпит крах и закрывается. На этот раз он перестал существовать только как постоянный театральный организм в Варшаве, но продолжал свою работу в виде «Товарищества национальных театров». Это было первое в Польше профессиональное актерское товарищество, во главе которого стал Мошинский, продолжавший работать над укреплением польского театра.

Деятельность Национального театра возобновляется в 1783 году, и с этого времени его дальнейшее развитие непосредственно связано с именем В. Богуславского.

Из первых актеров периода становления Национального театра большинство выступало на профессиональной сцене впервые. Только некоторые из них получили специальную подготовку в магнатских театрах, откуда перешли работать на варшавскую сцену.

Эти первые актеры заложили основы польского сценического искусства. К сожалению, сохранилось очень мало сведений об их мастерстве, о характере исполнения ими отдельных ролей. Об этом можно судить только по коротким, беглым замечаниям современников.

Кароль Боромеуш Свежавский (1731—1806) получил от короля почетное звание «первого польского актера». Он дебютировал в «Докучных» Белявского.

Свежавский, бывший мелкий служащий при судебном трибунале в Познани, пришел в театр без всякой профессиональной подготовки. К выступлению в «Докучных» Белявского его подготавливал Чарторыйский, которому пришлось много потрудиться, прежде чем выпустить актера на сцену. Свежавский, обладая ярким самобытным талантом, не знал, что такое серьезная работа над ролью, не привык вникать в смысл всей пьесы и зачастую даже не прочитывал ее целиком, ограничиваясь тем, что заучивал только свою роль. Поэтому встреча с Чарторыйским была чрезвычайно полезна для Свежавского. Позднее, работая над ролью старосты в «Возвращении депутата» Немцевича, он также пользовался советами и указаниями Чарторыйского. Свежавский обладал большим и красивым голосом, хорошей внешностью. Свою сценическую деятельность он начал с выступлений в ролях слуг, а позднее перешел на роли пожилых шляхтичей, отличаясь естественностью игры и речи.

Свежавский необычайно правдиво, искренне и выразительно воплощал образы поляков различных сословий. Изображение характеров чужого народа ему не давалось. Так, актера постигла неудача в роли Бартоло в «Севильском цирюльнике» и полный провал в «Пигмалионе» Руссо, выбранном им для своего бенефиса:

Видным актером и деятелем польского театра был Томаш Трусколаский (1750—1797), вступивший в труппу вместе с женой в 1774 году. Свою сценическую карьеру он начал, играя роли комических стариков. Роль отца в комедии Реньяра «Игрок» впервые обнаружила его большой талант. Постоянно изменяющаяся мимика в сцене, когда слуга читает изумленное отцу список долгов своего господина, вызывала неизменное одобрение зрителей. Блестящим было исполнение Трусколаским роли Климента в «Блудном сыне» Вольтера.



Кароль Боромеуш Свежавский
Литография И. Зонтага



Томаш Трусколаский
Литография Л. Летронне

Трусколаский выступал и в драме. В «Евгении» Бомарше, по свидетельству Богуславского, он создал роль барона «с такой правдой, серьезностью и силой, что привел в изумление зрителей, привыкших в нем видеть только актера комедии».

Много сделал Трусколаский для развития польского театра в провинции. Во Львове совместно с Овсинским он создал в 1780 году театр, стоявший на уровне Национального театра. Но конкуренция немецкой труппы и финансовые затруднения заставили Трусколаского через два года покинуть Львов и перебраться в Люблин. Пробыв там короткое время, он оставил труппу, а сам с женой и Овсинским вернулся в Варшаву.

В 1796 году после отъезда Богуславского во Львов, Трусколаский совместно с женой становится во главе театра в Варшаве.

Талантливой актрисой была его жена, Агнеса Трусколаская (1755—1831), с одинаковым успехом выступавшая в драматическом и оперном репертуаре (в то время не было четкого разделения труппы на драматическую и оперную). Она играла трагические и характерные роли. Особенно удачным было исполнение ею ролей Меропы в одноименной трагедии Вольтера, Евгении в драме Бомарше и Камиллы в «Горации» Корнеля. В 1796—1799 годах она совместно с мужем, а после его смерти (1797) одна руководила Национальным театром в Варшаве. Она оставила сцену в 1803 году, но выступала до 1811 года еще несколько раз в бенефисах своей дочери и двух других актрис. После 1811 года она целиком отдалась педагогической работе в основанной Богуславским театральной школе.

К основным актерам Национального театра следует отнести Барбару Сераковскую (1743—1831) и Якуба Гемпинского, пришедших из магнатского театра. Оба они прошли сценическую школу на подмостках театра князя Ал. Сулковского в Рыдзине. Сераковская считалась одной из лучших актрис как в театре Сулковского, так и в труппе Национального театра, куда она была переведена Сулковским в 1774 году. Сераковская с неизменным успехом играла роли субреток в комедиях; под старость она перешла на роли матерей. Зрители особенно восторгались ее игрой в комедии Вольтера «Блудный сын».

Гемпинский, блестящий исполнитель главных ролей в комедиях Заблоцкого, с 1774 года являлся одним из ведущих актеров труппы. В ролях слуг он соперничал со Свежавским, превосходя его живостью и темпераментом. Особенным успехом он пользовался в комедиях Мольера и в роли Фигаро в «Севильском цирюльнике» Бомарше.

Оперной певицей была Саломея Дешнер (1759—1806), выступившая в первой польской опере «Осчастливленная нищета». Она играла также роли субреток, а позднее к ней перешли роли



Якуб Гемпинский
Литография



Литогр.

Salomea Deschner!

Саломея Дешнер
Литография И. Зонтага



Казимир Овсинский
Литография И. Зютага

Трусколаской в комедиях. С 1803 года она вела собственную антрепризу в Гродно.

Любимым актером Богуславского и товарищем его в самые трудные годы был Казимир Овсинский (1752—1799). В юности ему удалось побывать во Франции, где он увлекся театром. В 1774 году он вступил в труппу Национального театра. Творческий метод Овсинского, стремившегося перенести на польскую сцену декламационную манеру французских актеров, оказал заметное влияние на его товарищей.

Вначале Овсинский выступал в ролях любовников в комедиях, а затем перешел на трагедийный репертуар. Лучшими созданиями его были Кларендон в «Евгении» Бомарше и Гамлет.

По описанию Богуславского, Овсинский обладал выразительным лицом; движения его были сдержанными, но энергичными. На первых спектаклях у Овсинского не всегда бывала тщательно отделана роль — он совершенствовался в своем исполнении на последующих представлениях. До нас дошли переписанные его рукой роли, снабженные значками, смысл которых был понятен, видимо, ему одному, но это указывает на то, что актер вдумчиво готовился к каждой новой работе.

В польском театре, как и в драматургии этого времени, ясно сказались наличие двух направлений. Одним из них было направление, восходящее к народному польскому театру, ярким представителем которого был Свежавский. Другое направление было связано с классицистской школой сценической игры, утверждавшейся теоретическими работами Чарторыского, а на сцену перенесенное Овсинским, которого современники считали первым польским актером «европейского масштаба».

В начальном периоде деятельности Национального театра оба направления, существуя одновременно, неизбежно вносили разноречивую трактовку и исполнение пьесы. Только в 80-х годах XVIII века, с переходом руководства театром в руки Богуславского, противоречие между этими направлениями постепенно стирается. Богуславскому удалось слить воедино эти направления и таким образом создать польское сценическое искусство с присущими ему национальными особенностями.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В. БОГУСЛАВСКОГО

Войцеху Богуславскому (1757—1829) принадлежит заслуга основания и утверждения польского театра. Его многосторонняя деятельность имеет исключительное значение для польского театра. Без ее изучения невозможно понять всю его дальнейшую историю.

Богуславский был выдающимся драматургом, первым режиссером-педагогом, воспитавшим большую группу талантливых актеров и заложившим этим прочные основы польского сценического искусства. Сам он был талантливым актером, певцом и музыкантом. Развитие польского музыкального театра также в значительной степени связано с его именем. Таким образом, деятельность его охватывает все стороны польской театральной жизни того времени. Многие из его художественных принципов находят свое осуществление сейчас, в театре народно-демократической Польши.

Богуславский родился в шляхетской семье, в поместье Глинном под Познанью. Образование и воспитание он получил в Варшаве в школе пиаристов. По-видимому, в ученические годы у него зарождается интерес к театру благодаря участию в школьных спектаклях, которым уделял большое внимание реформатор пиаристских школ Конарский.

По окончании курса в школе родители Богуславского отправляют его в качестве пажа ко двору краковского епископа Каэтана Солтыка. Придворный уклад резиденции епископа принадлежавшего к польской аристократии, носил вполне светский характер. В домашнем театре Солтыка часто устраивались спектакли, в организации которых молодой Богуславский принимал самое деятельное участие. На этой любительской сцене вырабатываются его первые актерские навыки; здесь укрепляется его любовь к театру и стремление к профессиональной сцене. К тому же дома он получил от отца начатки серьезного музыкального образования, которое он впоследствии старательно развивает.

В 1775 году Богуславский покинул епископский двор и поступил на военную службу в полк, которым командовал Адам Чарторыйский. Получив через два года чин подхорунжего, Богуславский оставляет военную службу и поступает актером в объединенную польско-французскую труппу (1778), впервые появившись на профессиональной сцене в переведенной им самим французской комедии «Ложная измена». С 1778 года начинается уже профессиональная театральная деятельность Богуславского. Одновременно с актерской начинается его драматургическая деятельность: по поручению руководителя театра он переделывает одноактную комедию-кантату Богомольца «Осчастливленная нищета» в либретто двухактной оперы с музыкой словака М. Каменского. Это была первая польская опера, пользовавшаяся большим успехом. Постановкой комедии «Любовник, автор и слуга», переведенной с французского Богуславским, открылся в 1779 году в новом помещении Национальный театр.

После закрытия театра в 1780 году Богуславский не примкнул к «Товариществу национальных актеров», продолжавшему играть в Варшаве три раза в неделю в очередь с немецкой труппой. Он направился во Львов, куда раньше уехали Трусколаские и Овсинский. Этот период жизни и деятельности Богуславского до сих пор мало освещен. По возвращении в Варшаву Богуславский был представлен Мошинским королю и рекомендован в качестве человека, наиболее подходящего для руководства польским театром.

В 1783 году деятельность Национального театра возобновляется, и его руководителем становится Богуславский, спустя два месяца назначенный королевским указом директором театра, облеченным всей полнотой власти.

Став руководителем Национального театра, Богуславский напряженно работает: он подбирает репертуар, много переводит, пишет драмы и либретто опер и балетов. Ему удалось вернуть в труппу основных актеров — Трусколаских и Овсинского.

Непосредственным участником в работе Богуславского был композитор Курц, писавший музыку главным образом для балетов. В 1784 году в Варшаву приезжает итальянская опера, Курц объединяется с итальянцами, забирая из-под ведения Богуславского балетную труппу. Для Национального театра опять наступает тяжелое время: он не выдерживает конкуренции с новой иностранной труппой.

Богуславский прекращает спектакли в Варшаве и с частью труппы играет по разным городам Польши. Прежде всего он отправился в Гродно, где в это время заседал сейм. В своей работе «История Национального театра» Богуславский указывает, что эти гастроли имели положительное значение для общего развития польского театра. Они пробудили большой интерес к театральным представлениям и привели к возникновению ряда новых театров. Возникли театры в Познани, Львове, Люблине, Несвиже, между тем как до 80-х годов XVIII века, кроме Варшавы и магнатских театров, представлений нигде не было.

Основным центром деятельности Богуславского в провинции становится Вильно, где в 1785 году он открыл театр постановкой комедии Заблоцкого «Ухаживания Фирдика» и откуда он предпринимал гастрольные поездки по другим городам. Гастроли Богуславского продолжались вплоть до 1789 года, когда король вызвал его в Варшаву.

Поездки Богуславского по Польше не только содействовали развитию в польском обществе интереса к театру, но и подняли на большую высоту значение спектаклей на родном языке.



Магдалена Ясинская
Литография И Зонтага

Богуславскому удалось добиться того, что польский театр стал играть ведущую роль в театральной жизни страны. Это было обусловлено тем энтузиазмом, той глубокой убежденностью, с какими он вел всю свою театральную работу. Стоявшие перед ним трудности Богуславский смог преодолеть потому, что опирался на наиболее прогрессивные круги польского общества и собрал вокруг себя лучшие сценические и литературные силы.

Успешному осуществлению художественных замыслов Богуславского содействовала группа воспитанных им талантливых актеров, составлявших вместе с Трусколаскими и Овсинским основное ядро его труппы и столь же преданных своему делу.

Среди них выделяется оперная и драматическая актриса Магдалена Ясинская (1770—1800), жизнь и сценическая деятельность которой рано оборвались. Свою карьеру она начала певицей, привлекая внимание зрителей чистотой и красотой своего голоса. Она выступала в опере Сальери «Аксур», в опере Эльснера с текстом Богуславского «Амазонки», центральная партия которой была написана специально для нее. Позднее она перешла в драму и с успехом играла главные роли в «Меропе» Вольтера, в «Краковцах и горцах» Богуславского, в «Инес де Кастро» Зодена.

Видным членом варшавской труппы был уроженец Познани, бывший солдат-артиллерист Мартын Шимановский (1775—1830). Он прославился исполнением ролей любовников и героев, играл Сиду, Макбета, Сигизмунда-Августа в одноименной драме Павла Чайковского, позднее играл Тезея в «Федре» Расина.

Популярным комическим актером был Алоизий-Гонзага-Фортунат Жулковский (1777—1822), участник восстания Костюшки, автор и переводчик многих драматических произведений. Увидев однажды представление польского театра, он забросил свою профессию адвоката и вступил в гастролировавшую в Познани труппу Трусколаских и с ними приехал в Варшаву. Здесь он быстро выдвинулся как один из лучших комедийных актеров. Особенностью его творчества было умение живо откликаться на волновавшие зрителей общественно-политические события: он смело дополнял текст роли импровизированными вставками злободневного характера, всегда вызывая этим одобрение зрительного зала.

Дочь Трусколаских, Юзефа Ледуховская (1780—1849), впервые выступила на сцене варшавского театра в 1792 году, где с небольшим перерывом работала до 1833 года. Под руководством своей матери и Богуславского Ледуховская развила свой большой талант и была признана современниками лучшей трагической актрисой первой трети XIX века. Особенно про-

славилась она исполнением шекспировских ролей (Джульетта, Офелия, леди Макбет). В начале своей деятельности она выступала также в комедиях.

За очень немногими исключениями актеры, с которыми Богуславский создал театр, были людьми, пришедшими в театр без всякой профессиональной подготовки. Поэтому огромной заслугой Богуславского, обнаруживающей его несомненное дарование как педагога, было воспитание из неопытных любителей-энтузиастов крупных мастеров сцены. Руководимые Богуславским, они заложили основы польского сценического искусства и обеспечили его дальнейшее развитие по пути утверждения реализма на польской сцене.

В 1790 году начинается новый этап в развитии Национального польского театра. Королевским указом он превращается в королевский, труппа получает звание придворных актеров, к драматической труппе вновь присоединяется балет, а Богуславский назначается директором всех театральных зрелищ. Теперь Богуславский еще шире разворачивает свою деятельность, резко изменяет репертуар театра, все больше склоняясь в сторону серьезной драматургии.

Богуславский ставит на польской сцене крупнейшие произведения европейской драматургии. Еще в Вильно он поставил «Женитьбу Фигаро» (1786), выступив сам в роли Альмавивы. После постановки «Эмилии Галотти» Лессинга (1790) в своем переводе Богуславский поставил комедию Немцевича «Возвращение депутата» (январь 1791 г.).



М. Шимановский в роли Грудчинского в драме Л. Дмушевского «Ян Грудчинский»

Сейм принял новую конституцию 3 мая 1791 года, а в ноябре Богуславский поставил свою пьесу «Доказательство народной признательности», восхвалявшую эту конституцию. Эта пьеса имела политический характер и являлась как бы дополнением к «Возвращению депутата»: Богуславский вводил в свою пьесу даже ряд персонажей из комедии Немцевича. Польщенный пьесой Богуславского, король всячески старался выразить ему свое благоволение. Когда театральное здание требовало капитального ремонта, Понятовский на все лето 1792 года предоставил для польских спектаклей свой придворный театр в Лазенках.

Эти две постановки 1791 года — комедии Немцевича и пьесы Богуславского — показывают, что театр все более становился общественной трибуной, средством и ареной политической борьбы против реакции. Показательно, что Богуславский, многим обязанный Понятовскому, после присоединения короля в конце лета 1792 года к Тарговицкой конфедерации, снимает все пьесы, посвященные его восхвалению.

Общественное значение, приданное Богуславским театру, привело к изменению отношения к нему польского общества. Иностранные труппы теперь перестали быть серьезным конкурентом польского театра, положение которого особенно укрепилось в период между 1791 и 1793 годами.

В 1792 году за три летних месяца театр в Варшаве был перестроен за счет короля, и здесь с «невиданной еще на польской сцене пышностью» была поставлена написанная по заказу короля к годовщине принятия майской конституции 1791 года драма Немцевича «Казимир Великий», полная политических намеков. В драме особо подчеркивалось ограничение произвола магнатов и забота о крестьянах.

В том же году была поставлена переделанная из английской повести Додслея комедия Богуславского «Генрих VI на охоте», направленная против аристократии и доставившая автору много неприятностей — он был даже привлечен к суду сейма по обвинению в оскорблении короля, но оправдан. Из постановок этого года надо назвать еще «Меропу» Вольтера с Трусколаской в заглавной роли и Овсинским в роли Полифонта.

В 1793 году Богуславский осуществил свою давнюю мечту — поставил силами польских актеров оперу Сальери «Аксур». Спектакль вызвал признание даже ярых сторонников итальянских певцов. Заглавную партию исполнял сам Богуславский. Была поставлена также переделанная Богуславским на польские нравы «Школа злословия» Шеридана.

В 1794 году Богуславский ставит в Национальном театре еще ряд опер, и, наконец, 1 марта состоялось первое представ-



Войцех Богуславский

ление его собственной комической оперы-водевиля «Мнимое чудо, или Краковцы и горцы». Эта опера с текстом Богуславского и музыкой Яна Стефани имела исключительное значение в истории польского театра.

Хотя основную схему сюжета Богуславский заимствовал из французской комической оперы П. Пуэнсине «Чародей», он создал вполне самостоятельную, актуальную и политически острую пьесу. Впервые на сцене появился польский народ, полный энергии, фантазии, воодушевленный на борьбу.

«Краковцы и горцы» были написаны Богуславским с большой любовью. В своей «Истории Национального театра» он говорит, что «напрягал всю свою память, все свои способности для изображения обычаев, убеждений, чувств, языка и забав этих людей». Новостью в польской драматургии было изображение народных обычаев, введение в речь персонажей характерных выражений и оборотов, свойственных народному языку Кракова и его окрестностей.

Богуславский создал первую в Польше народную оперу, рядом с которой нельзя поставить ничего вплоть до появления в 1858 году «Гальки» Монюшко. Героями пьесы были крестьяне из-под Кракова и Подгалья. Идея патриотизма здесь сливается с верой в народ как основу нации. Действие происходит «в селе Могиле под Краковом», а именно в Кракове готовилось восстание Костюшки, под Краковом собирались повстанцы, и отсюда восстание постепенно охватило всю Польшу. Призывом к восстанию, горячей агитацией за него была проводившаяся в тексте мысль о том, что защищаться надо сообща, соединенными силами: «Чем суровее преследует нас судьба, тем мужественнее должны мы ей противостоять». Эта идея была правильно воспринята зрителями, которые видели в краковцах поляков, а в горцах — чужеземцев, деливших польские земли. Успех постановки был так велик, что она привлекла внимание властей и даже представителей иностранных держав, в том числе русского посла, усмотревшего в пьесе враждебные намеки и потребовавшего ее запрещения. После третьего представления «Краковцы и горцы» были временно сняты с репертуара.

Сюжет оперы очень прост. Действие происходит на мельнице. Молодые Стах и Бася любят друг друга, но их браку мешает мачеха Баси, жена старого мельника, сама влюбленная в Стаха и потому собирающаяся выдать Басю замуж за горца. Появляются горцы, чтобы договориться о сватовстве и свадьбе. На мельницу приходит также студент Бардос, выгнанный из университета за то, что он оказался более знающим, чем его профессор. Он физик-изобретатель и приносит с собой единственное свое достоинство — изобретенную им электрическую ма-

шину. Узнав о положении дел на мельнице, он берется помочь Стаху. Свадьба расстраивается, и горцы, рассерженные, уходят с мельницы, угоняя весь скот местных жителей. Студент отправляется за горцами, обгоняет их и на их пути прокладывает провод, по которому пускает электрический ток от своей машины. Горцы натываются на провод, пугаются — в этом и заключается «мнимое чудо». Они возвращают скот, и все кончается миром — веселой свадьбой Стаха и Баси.

У Богуславского в «Краковцах и горцах» крестьяне перестали быть условными «пейзанами», типичными для европейской драматургии конца XVIII века. Это делает «Краковцев и горцев» эпохальным произведением польской драматургии, глубоко демократичным, очень актуальным, так как в нем отразились освободительные стремления передовой польской общестственности. Особенно актуальными были вставные арии и песни, текст которых мог изменяться, а в зависимости от этого изменялась острота и злободневность оперы. Известно шесть авторских редакций текста таких музыкальных вставок: кроме основной редакции 1794 года были редакции 1805, 1807, 1810 и 1815 годов. Новые тексты были вставлены в пьесу при постановке ее в 1831 году во время восстания. Первая редакция была наиболее смелой и острой, но после раздела Польши в 1795 году Богуславскому постоянно приходилось эту заостренность сглаживать, особенно когда опера шла в областях, отошедших к Австрии и Пруссии. Например, слова Баси «каждый жаждет свободы» были заменены словами «каждый жаждет любви».

О популярности пьесы говорит то, что, при обычном для польского театра числе представлений от десяти до двадцати, «Краковцы и горцы» выдержали до 1816 года сто сорок четыре представления. Пьеса до сих пор продолжает оставаться в репертуаре польского театра.

Богуславский был участником заговора, подготовлявшего восстание 1794 года в Варшаве, входил в революционную организацию, примыкая к ее левому крылу. Будучи видным представителем польского Просвещения, он стоял в первых рядах прогрессивных деятелей своего времени; руководимый им театр неустанно боролся против реакции, спектакли были наполнены резкими выпадами против сторонников Тарговицкой конфедерации и порой превращались в патриотические манифестации.

В период польского Просвещения завершается процесс становления и утверждения польского театра. К тому моменту, когда Польша перестает существовать как самостоятельное государство, польский театр начинает играть видную роль в



Сцена из пьесы В. Богуславского «Краковцы и горы»
(в середине — Богуславский в роли Бардоса)

Акварель А. Лормана

истории польской культуры и польской общественной мысли, потому что он остается единственным местом во всех областях разделенной Польши, где свободно и открыто продолжает звучать польская речь. В том, что польский театр был поднят на большую художественную и общественно-политическую высоту, в том, что он сделался одним из важнейших общественных учреждений, была величайшая заслуга Богуславского.

Во время восстания в Варшаве (1794) театр был закрыт, и для Богуславского начался новый период скитаний, продолжавшийся до 1800 года. Основным местом его деятельности с 1795 до 1799 года становится Львов. Здесь он впервые в Польше поставил «Гамлета» (1797). Однако во Львове Богуславскому пришлось столкнуться с сопротивлением немецкой труппы, антрепренер которой был владельцем театрального здания и стремился всячески помешать работе польского театра. Богуславский тогда решил построить особое летнее помещение для польских спектаклей. Это был первый массовый театр на от-



Сцена из комедии В. Богуславского «Модные спазмы»

С рисунка М. Стаховича

крытом воздухе, построенный по плану Богуславского итальянским архитектором Мараино. Вот как современник описывает этот театр: «Три категории мест для сиденья были распланированы на одном из холмов так, что внизу образовался партер, средняя часть являлась балконом для дам, а самый верх занял амфитеатр. Полом служила засыпанная гравием земля, партер от сцены отделялся оркестром, а сцена была поднята на помост и делилась на три части: на среднюю, предназначавшуюся для представления, и две боковые части, служившие

костюмерной и реквизиторской. Просцениум, в двадцать локтей длины и сорок пять ширины, замыкался шестнадцатью колоннами, представлявшими развалины храма. Театр был огорожен забором в шестьдесят пять локтей длины, сорок пять ширины и семь высоты. Весь амфитеатр мог вместить от 2500 до 3000 зрителей».

В этом театре была поставлена героико-комическая опера Богуславского «Амазонки» с музыкой Юзефа Эльснера (1797), в сложных декорациях и с большими массовыми сценами. Современник указывает, что «в последнем акте сцена представляла ров под стенами крепости, вдали был водопад, образованный впадающей в ров рекой Термодонтом. Штурмовавшие крепость греки бросались в воду по горло, а по щитам, поднятым ими над головами, к укрепленным стенам проходил другой отряд. Успех оперы был огромный, тем более что и состав исполнителей был превосходным».

В зимний сезон того же года была поставлена оригинальная трехактная комедия Богуславского «Модные спазмы». По словам самого автора, поводом к написанию комедии послужила «эпидемия» притворных спазм, охватившая модных столичных дам. В этом произведении, изобилующем эффектными игровыми сценами, Богуславский беспощадно обнажает всю мелочность представительниц высшего общества. Комедия пользовалась большой популярностью и до наших дней удерживается в репертуаре польского театра.

С 1800 по 1814 год Богуславский опять работает в Варшаве, продолжая руководить Национальным театром в качестве директора и по временам выезжая на гастроли, например в Краков (1809). Благодаря его стараниям был выработан театральный статут (1810) — новый театральный устав, сделавший театр в Варшаве государственным и установивший постоянное определенное содержание актерам. В 1811 году Богуславский осуществляет еще одно мероприятие, очень важное для всего дальнейшего развития польского театра, — он открывает в Варшаве первую в Польше театральную школу.

В 1814 году Богуславский передает обязанности директора и руководителя театра своему зятю Людвигу Осинскому, а сам начинает постепенно отходить от работы в театре, реже выступает как актер (его последнее выступление на сцене состоялось в 1827 г.), но продолжая оставаться признанным авторитетом в вопросах театра. Он переключается на театрально-педагогическую работу в созданной им школе, ведет практические занятия, составляет под названием «Драматургия, или Наука о сценическом искусстве» (1812) руководство по актерскому мастерству, по мимике, ставя перед будущими актерами задачи,



Сцена из пьесы В. Богуславского
«Генрих VI на охоте»
Гравюра С. Лангера

которые во многом опережали современное ему состояние театра. В 1820—1823 годах Богуславский опубликовал в двенадцати томах собрание своих оригинальных и переводных драматических произведений. В виде приложения в конце каждого тома помещена короткая творческая биография основных актеров его труппы, а в начале первого и четвертого томов — «История Национального театра». «История Национального театра» носит характер личных воспоминаний, где Богуславский рассказывает о тех трудностях, с которыми пришлось ему сталкиваться в работе над утверждением самого права существования польского театра и о том, как создавались его пьесы.



Богуславский в роли Наленча
в трагедии Ю. Кропинского «Людгарда»

Гравюра Ф. Лигбера

Основной исторической заслугой Богуславского было поднятие и утверждение общественного значения польского театра, развитие его идейной и художественной стороны, выработка репертуара и воспитание актеров.

Другой не менее важной заслугой Богуславского является создание в Польше постоянных театров. Он организовал театр в Варшаве, Кракове, Познани, Львове, Вильно, Минске, Калише и ряде более мелких городов.

Актерская деятельность Богуславского была чрезвычайно многогранна. На сцене он выступал не только в качестве драматического актера, но и как актер оперы, исполнитель басовых партий. Музыкальная сторона его исполнения отличалась большой художественной тонкостью. Этому помогало его хорошее музыкальное образование и постоянное общение с выдающимися музыкантами, композиторами, ав-

торами опер и балетов. Как драматический актер, Богуславский отличался большой широтой творческого диапазона — с одинаковым успехом он выступал и в трагедиях и в комедиях. Лучшими его ролями считались Саул в одноименной трагедии Альфьери, король Лир и Гамлет, заглавная роль в «Агуне» Гольдони.

К сожалению, не сохранилось подробных описаний его игры, к тому же упоминания современников, какими мы располагаем, относятся в большинстве только к последнему периоду его творчества. Основываясь на этих упоминаниях и на биографических данных, можно заключить, что Богуславский примыкал первоначально к французской классицистской школе. С репертуаром французского классицизма он освоился уже на любительской сцене епископа Солтыка, в Варшаве он вступил в объединенную

польско-французскую труппу, и его профессиональная актерская деятельность началась под руководством возглавлявшего труппу французца Монбруна и в тесном общении с актерами-французами. Но как в своих драматических переводах и переделках Богуславский стремился придать французским произведениям польскую окраску, так и в актерском искусстве он постоянно искал выражения национальных особенностей. Богуславский быстро освобождался от влияния французской школы и от классицистских приемов игры. Характерно, что видевшие игру Богуславского французы ставили его в ряд учеников Тальма, а немцы сравнивали его с Ифландом, то есть с теми актерами, в творчестве которых уже отчетливо сказывались реалистические тенденции.

Беря у французоз основы актерского мастерства, Богуславский вкладывал в него свое, реалистическое понимание искусства. Он постоянно стремился к естественности и простоте игры, он внимательно наблюдал жизнь и брал из нее образцы для создания живых образов. Такой связи театра с жизнью он учил и своих актеров. Это подчеркивает реалистическую сторону его творчества, его эволюцию от классицизма к реализму. У Богуславского отчетливо проявляется стремление к показу правды жизни, к широкому раскрытию человеческого характера. Это подтверждается и его режиссерскими указаниями, и ремарками его пьес, и его теоретическими высказываниями о задачах и целях сценического искусства. Особенно интересна его работа «Драматургия, или Наука о сценическом искусстве», к сожалению, до сих пор не изданная. Она состоит из трех разделов. В первом разделе изложена история зрелищ начиная от античной Греции, во втором — рассуждение о мимике с рядом упражнений, третий раздел трактует о сценической речи.

Интересно рассуждение Богуславского о поведении актеров, находящихся на сцене, но не действующих в данный момент. «Мы видим безучастно беседующих между собой актеров в то время, когда кто-то приходит в отчаянье от несчастий или умирает на сцене. В таком случае не нужно проходить мимо стоящего на сцене персонажа, отвлекая взоры зрителей от играющего актера; одно неподобающее комичное выражение лица или преувеличенное проявление скорби вызовет смех у заметивших это зрителей. Поэтому обязанностью присутствующих на сцене и не играющих актеров является изображать такие же позы и переживания, какие они имели бы, если бы сами действительно находились в таком положении, на какое они смотрят».

В этих словах Богуславский высказывает очень важную для театра того времени мысль о необходимости создания целостного впечатления от спектакля. Актеры должны составлять не

только сплоченный коллектив, но и художественный ансамбль. Такое понимание спектакля выдвигает Богуславского на видное место среди передовых деятелей и реформаторов европейского театра XVIII века. Термин «мимика» Богуславский понимает очень широко, включая сюда все поведение актера на сцене. Он указывает, что актер «всегда должен выражать характер, нравы и склонности изображаемых персонажей».

Для Богуславского, как актера и режиссера реалистического направления, было важно привлечь внимание к значению сыгравшегося коллектива и создать даже из статистов сознательную часть труппы. Своей практической работой и теоретическими трудами Богуславский надолго определил пути развития реалистического польского театрального искусства. Именно это и делает его подлинным основателем нового польского театра и оправдывает данное ему поляками почетное прозвище «отца польского театра».

В развитии всего европейского театра XVIII века польский театр занимает особое место. В этот период он не оказывает воздействия на театры других стран, впитывая в себя и перерабатывая прогрессивные тенденции, приходящие извне, главным образом, из Франции. Значение польского театра в истории европейского театра XVIII века заключается в том, что он в эпоху Просвещения создал свою национальную драматургию, свое национальное сценическое искусство.

Вся реформаторская деятельность польских просветителей, а в области театра прежде всего Богуславского, повела к освобождению от иноземных влияний и к созданию новой польской культуры. В эпоху Просвещения в польской драматургии видное место занимает крестьянская тема, получающая широкое развитие в XIX веке. В первой половине XIX века выдвигается самообытное дарование Александра Фредро, комедии которого продолжают и расширяют путь, намеченный Заблоцким. Традиции политической драмы Немцевича и Богуславского проявляются у двух величайших поэтов Польши — Мицкевича и Словацкого.

Польский театр XIX и XX веков в своем развитии широко использует наследие польского Просвещения.





ВЕНГЕРСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Национальный театр в Венгрии зародился значительно позднее, чем в большинстве других европейских стран. Его история начинается, собственно, только с последней четверти XVIII века, когда вследствие разложения феодализма и под влиянием просветительских идей в стране усиливаются общественные брожения. С запозданием пробудившись к жизни, венгерское национальное искусство, в том числе и театр, развивалось затем исключительно интенсивно и плодотворно, дав выход громадному скоплению творческих сил одаренного народа, стремящегося в возможно более короткий срок наверстать свою вековую отсталость.

Причины запоздалого развития национального искусства, равно как и его специфика, коренятся в своеобразной исторической судьбе венгерского народа, в особых условиях его общественно-политической жизни.

На исходе эпохи великого переселения народов, в конце IX века, последняя волна восточных кочевников докатилась до Европы. В центре ее, вдоль среднего течения Дуная, по засушливым степям Алфельда¹ поселился народ, непохожий на своих соседей ни по языку, ни по обычаям. Колыбелью этого народа были обширные степи южного Приуралья, пейзаж которых напоминал пейзаж венгерской «пушты» — этой новообретенной родины мадьяр.

Приход кочевых мадьяр в Европу был связан с их обширными военными завоеваниями. Варварские племена мадьяр-языч-

¹ Ударения в венгерском языке всегда падают на первый слог.

ников разгромили ослабленную постоянными германскими нашествиями Великоморавскую державу. Завоевав в X веке обширную и благодатную равнину, населенную словаками, моравцами, сербами и хорватами, венгры построили свою государственную жизнь по образцу славян, значительно ранее венгров вступивших на путь феодализма.

С тех пор — с рубежа X—XI веков, когда первый венгерский король Иштван (Святой Стефан) «сломил, — по выражению Маркса, — своими законами силу родовых князей»¹, а затем добился обращения язычников венгров в католичество и принял в 1000 году от папы римского корону короля, — Венгрия целиком включилась в русло европейской цивилизации.

В семье разноязычных европейских народов венгры на протяжении всей своей истории чаще всего оказывались связанными общей исторической судьбой со славянами. Объединяло и сближало венгров и славян в историческом прошлом то, что государства славянских народов (русских, поляков, чехов, болгар) начинали складываться примерно в одно время с венгерским. Этот процесс происходил у тех и у других при сходных исторических условиях: и венгры и славяне вынуждены были почти непрерывно защищать свою родину от чужеземных нашествий с востока и запада.

Борьба с засилем германского рыцарства в XI—XII веках, отражение натиска монгольских орд в XIII веке, героическое сопротивление мадьяр многовековому турецкому нашествию в XV—XVII веках, наконец, национально-освободительное движение против австрийского ига в начале XVIII века — все это не могло не наложить отпечатка на формирование отличительных черт венгерского национального характера: его стойкости, патристической отваги, свободолюбия.

На фоне могучей национально-освободительной борьбы, проходящей через все веки венгерской истории, ярким пламенем вспыхивают революционные взрывы социального протеста крестьян, закрепощенных и доведенных до отчаяния местными феодалами и церковью. В отдельные периоды истории эти два вида борьбы совпадали по времени и переплетались друг с другом; тогда страна переживала наиболее грандиозные потрясения, оставлявшие глубокий след в экономической жизни общества и в сознании поколений. Так было в XI веке, когда вззошедший на престол князь Шамуэль Абу (1041—1044) сделал беспрецедентную в истории средневековой Европы попытку построить свою власть, опираясь не на феодалов, а на широкие крестьянские массы. Так было в начале XIII века, когда дворянская оппози-

¹ Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. V, стр. 73.

ция во главе с королевским наместником Банком и дворянином Петуром подняла мятеж, закончившийся убийством королевы Гертруды, немки по рождению (этот факт лег в основу фабулы классической венгерской драмы «Банк-бан» Й. Катоны). Так было в XV веке, отмеченном мощным движением венгерских крестьян под знаменем гусизма. Так было и в 1514 году, поворотном году средневековой истории Венгрии, ознаменованном антифеодальной крестьянской войной под руководством Дьердя Дожа.

Первая крестьянская революция в Венгрии была потоплена феодалами в крови. Вождя ее Д. Дожа сожгли живьем на огненном троне, «короновав» раскаленной короной. Безжалостно подавив народное восстание, венгерские феодалы совершили преступление против родины, имевшее трагические последствия: в битве с турками под Мохачем (1526) обескровленная Венгрия подпала под многовековой национальный гнет — сначала турецкий, а затем, с XVIII века, австрийский.

Кончилась пора государственной независимости Венгрии. В последующие долгие столетия она упорно ассимилировалась турецкими и австрийскими завоевателями.

Но венгерский народ, прошедший сквозь огонь жестоких испытаний, не смирился с рабской долей; он оказался духовно сильнее своих угнетателей и вышел победителем из смертельной схватки. Венгрия не была ни отуречена, ни онемечена. В нарастающей борьбе за свое национальное и социальное освобождение венгерский народ отстоял свое право на самостоятельное существование, сохранил самобытные черты и в конце XVIII века, в период венгерского Просвещения, стал усиленно и успешно развивать свою национальную культуру.

ИСТОКИ ВЕНГЕРСКОГО ТЕАТРА

Народ Венгрии был не только творцом своей истории, но и творцом своего искусства. В глубину веков, еще до принятия венграми христианства, уходят корни древней венгерской национальной культуры, первоначальные обрядовые истоки зрелищного искусства.

Вопреки некоторым буржуазным историкам, считавшим, что рождение венгерской духовной жизни произошло в один день с принятием христианства, немногочисленные (ввиду того, что они уничтожались католической церковью), но неопровержимые доказательства свидетельствуют о глубоко самобытном характере ранней культуры венгров.

Об этом, в частности, говорит и богатейшая сокровищница венгерских народных мелодий, берущих свое начало в древности

и восходящих к музыкальному строю евразийского мелоса, и самобытный народный танец, связанный с языческой обрядовостью, в которой ярко проявлялись зачаточные формы театрализации.

Особый интерес представляют устные памятники венгерского мифотворчества в дошедших до нас народных сказаниях, фантастический элемент которых явно связан с древней обрядовой культурой венгров-язычников. Так, например, в известной секейской¹ сказке «Древо до неба» пастух взбирается на высоченное дерево, чтобы спасти похищенную злым драконом княжну. Встретив на своем пути мать ветра, мать солнца и мать луны, он затем с помощью трех волшебных коней (талтошло) спасает княжескую дочь. И в самой образной системе этой народной сказки, и в ее пантомимическом элементе нельзя не увидеть следов дохристианской, языческой обрядовости и верований древних венгров.

С переходом к оседлому образу жизни и с развитием земледелия основная крестьянская масса трудового населения, хотя и вынуждена была принять христианство по римско-католическому обряду, тем не менее продолжала находиться под сильным влиянием языческих верований, выражающихся в поклонении силам природы и связанных с трудовыми процессами. Исконная культура венгров пришла в острое столкновение с насильственно насаждавшейся христианской культурой. Огнем и железом искореняла церковь пережитки язычества, преследовала устное творчество, уничтожала песни, древний эпос и зачаточные формы зрелищного искусства.

Католическая церковь, жестоко осуждавшая проявление всех человеческих радостей, стремилась завладеть всей страной, хитро приспособиться и к феодалу, и к горожанину, и к крестьянину, опутать их своими сетями, воспитать в духе смирения и покорности. Однако католицизм с самого начала был ненавистен венгерскому народу. Вот почему в средневековой Венгрии национальное искусство (в том числе театр и литература), несмотря на все попытки церкви, не приняло обычного для других западноевропейских стран хода развития через литургическую драму.

В силу исторических условий в Венгрии еще в эпоху раннего средневековья чрезвычайно резко обозначились две культуры — господствующая католическая, отражавшая идеологию феодальной верхушки, и национально-народная. Последняя жила подспудно и была связана с устным творчеством крестьянских и городских низов, продолжавших исполнять обрядовые игры и песни в течение многих веков после принятия христианства.

¹ Секеи — венгерская народность, живущая в Трансильвании.



Танцевальная сцена с шутом. Фрагмент стенописи
Буда, конец XIV в.

Носителями первоначальных форм театральной народной культуры в средневековой Венгрии были сказители (регешы), скоморохи (иокулаторы) и певцы-музыканты, аккомпанировавшие себе на различных музыкальных инструментах; отсюда и их наименования — хегедюши (от слова хегедю — скрипка) и кобзоши. Сведения о них мы берем из необычного источника — злобно-пристрастных высказываний преследователей венгерской культуры католических монахов, авторов латинских летописей, которых трудно заподозрить в сочувствии народному творчеству. В легенде о св. Геллерте (XIV в.) летописец пишет об участниках антикатолического восстания Ваты (XI в.): «...хотя королю Иштвану и удалось их обратить в христианство, но они все равно пьют до утра и слушают безбожные песни скоморохов».

О тех же скоморохах (иокулаторах) «Венская хроника» (XIV в.) презрительно писала: «Это племя из дома в дом, из корчмы в корчму ходит распевать свои песни».

С еще большей откровенной злобой пишет о народных сказителях католический летописец Анонимус, живший в конце XII — начале XIII века. В летописи, обосновывая достоверность написанного, он говорит: «Если вы не пожелаете верить моим

словам, то поверьте болтливым песням сказителей или лживым сказкам крестьян, которые до сих пор никак не могут забыть о героических подвигах и войнах мадьяр». Отзываясь с насмешкой об устном творчестве венгерского народа, анонимный летописец между тем не брезговал широко пользоваться им в своей летописи.

Ценное свидетельство о состоянии венгерского искусства в XV веке и о наметившемся сближении народной поэзии и придворной культуры в период венгерского Ренессанса, длящийся совсем короткое время, содержится в высказываниях итальянского историка Джалеото (1427—1497). Он рассказывает, что в Венгрии «... есть музыканты, игрецы, которые воспевают героические подвиги витязей на отечественном языке... Венгры, дворяне ли, крестьяне ли, — все говорят одинаково, потому-то и песни, сочиненные на венгерском языке, равно понятны и тем и другим».

Первые дошедшие до нас памятники венгерской драматургии относятся к середине XVI века, когда венгерский народ утратил свою былую государственную самостоятельность.

Своеобразие венгерского исторического процесса обусловило и своеобразие развития национальной культуры и искусства. Характерной чертой венгерской культуры и, в частности, драматургии и театра с самого начала является сильно выраженный в них патриотизм, страстная и неутомимая борьба за свою национальную свободу.

Знаменательно, что родоначальником патриотической венгерской драмы и поэзии является один и тот же человек — Петер Борнемисса (1535—1585) — реформатский священник и поэт, драматург и книгопечатник, один из первых гуманистов Венгрии. Из-под его пера вышли первое стихотворение глубоко патриотического содержания («Как грустно, что с тобой расстаться должен я...») и первая патриотическая драма на венгерском языке. В них нашли выражение не только разностороннее дарование и широкая гуманистическая культура их автора, вообще столь типичная для человека Возрождения, но и специфическое свойство венгерского искусства, в котором с самого начала поэзия и драматургия развивались в неразрывной связи друг с другом, так что почти каждый поэт был драматургом, а каждый драматург — поэтом.

Получив широкое образование в Италии и в Вене, Борнемисса в годы турецкого нашествия перелагает на венгерский язык трагедию Софокла «Электра» (1558). Но Борнемисса не просто переводит эту трагедию, а, по существу, перерабатывает ее. Он придает ей яркий венгерский колорит, наделяет главных положительных персонажей чертами национального характера и, что особенно важно, придает всей пьесе острую политическую направленность.

«Вопрос стоит так, — писал П. Борнемисса в послесловии к пьесе, подводя итоги своим размышлениям над идеей произведения, — должно ли в период, когда родина стонет в диком рабстве, силой восстать против деспота, или же следует ждать, пока лекарство и облегчение принесет с собой само время?»

На этот вопрос П. Борнемисса отвечает самой пьесой, призывающей народ к сопротивлению и ниспровержению тирана. Обращение Борнемиссы к сюжету «Электры» было не случайно. В период мрачного турецкого владычества он, вольно переложив античную трагедию, высказывал и утверждал никогда не угасавшую веру народа в освобождение от турецкого и австрийского ига.

Обращает на себя внимание и тот факт, что в своей «Электре» Борнемисса больше всего отступает от софокловского текста в показе образа Ореста, убившего короля-деспота. У Борнемиссы Орест — типичный венгерский витязь, патриот, подлинный герой трагедии.

Все это позволяет считать «Электру» Борнемиссы одним из первых и лучших произведений ранней венгерской драматургии, в котором ярко проявилась ее патриотическая, национально-освободительная направленность¹.

Другой характерной чертой ранней венгерской драматургии является ее народность. Это качество венгерского искусства родилось в острой полемической борьбе с безраздельно господствовавшей на протяжении веков органически чуждой венграм католической культуре.

Элементы народности в драматургии дают о себе знать с ее первых шагов. Чертами народности отмечено выдающееся произведение анонимного автора «Комедия о предательстве Меньхерта Балашши» (1569). Вышедшая в свет через десять лет после «Электры», эта комедия отличается оригинальным сюжетом, взятым из современной венгерской жизни, яркими характерами, обрисованными в сатирически заостренных тонах, а также открытой тенденциозностью². В центре действия пьесы, происходящего в XVI веке, стоят два исторических лица — крупный феодал Меньхерт Балашши и эстергомский епископ Миклош Олах. Алчный до денег, не пренебрегающий никакими средствами, чтобы при-

¹ Впоследствии эта пьеса П. Борнемиссы неоднократно ставилась на венгерской сцене. После переработки ее известным венгерским писателем и драматургом Жигмондом Морицом пьеса шла на сцене будапештских театров в начале XX в. Новейшая постановка «Электры» П. Борнемиссы была осуществлена в 1950 г. выпускниками Высшего венгерского театрального училища (режиссер-постановщик Ласло Вамош).

² Можно предположить, что, изблывая верхушку современного ему общества, автор комедии предпочел остаться неизвестным и отпечатал свое произведение анонимно. Существует, однако, предположение, что автором пьесы был П. Борнемисса.

умножить свои богатства, феодал Балашши изображен в комедии с большой сатирической силой. В убийстве, грабеже, насилии для него не существует никаких моральных препон. Даже религия поправа им. Он легко меняет веру, сообразуясь лишь с собственной выгодой. Когда Балашши видит интерес в переходе из протестантов в католики, он, не колеблясь, отправляется к епископу и просит благословения. И, конечно, получает его, ибо епископ — такой же феодал, только в рясе.

Оба исторических лица, действующих в пьесе, выступают как типичные представители двух главных сил венгерского феодализма, приведшего страну к междоусобицам, к потере независимости, к нищете народа.

В мировой драматургии этого периода не так много подобных примеров смелого сатирического изобличения современных автору живых лиц, представлявших в то время еще могущественные силы феодализма и католической церкви. Здесь явственно обнаруживается третья характерная черта, присущая прогрессивной венгерской драматургии, а именно — ее настойчивое обращение к современной действительности, ее тесная связь с актуальными проблемами и задачами жизни общества.

Таким образом, еще у самых истоков венгерской драматургии, в первых дошедших до нас памятниках, властно и неодолимо заявляют о себе ее прогрессивные черты: патриотическая, национально-освободительная тенденция, народность и действенная актуальность. Разумеется, в драматических произведениях писателей и поэтов XVI века эти традиции находятся еще в зачаточном состоянии, как и вообще вся венгерская литература того времени, давшая в тот период лишь немногих крупных поэтов, таких, как Балашши, Зрини, Тиноди. Однако крупнейшие драматурги Венгрии на протяжении последующих веков оставались верными этим прогрессивным тенденциям.

Развиваясь вместе с ростом национально-освободительной и социальной борьбы в стране, эти тенденции достигли своей вершины лишь позднее, в XIX веке. А пока что, в XVIII веке, из-за полной монополии католической церкви в сфере идеологии всячески подавлялись любые попытки создания национальной драмы и театра. Клерикальная реакция под страхом отлучения от церкви запрещала разыгрывать на сцене перед народным зрителем пьесы светского содержания. Когда в 1695 году протестантский священник Дьердь Фелвинций сделал робкую попытку основать театр в Коложваре (Клуж), он, добившись сначала официального разрешения, все же вынужден был вскоре отказаться от своего плана. Светские пьесы и антиклерикальные интермедии, поставленные им на любительской сцене, вызвали непрекращавшиеся нападки со стороны католических властей.

Формирование национальной культуры шло в условиях отсталой феодально-крепостнической страны. Крупнейшие венгерские магнаты — Эстерхази, Палффи и другие — тратили огромные деньги на содержание иностранных придворных трупп, главным образом оперных и балетных. О поддержке национального театрального искусства они не желали и слушать.

Возникновение светских школ, появление в городах интеллигенции в первой половине и в середине XVIII века впервые нарушило многовековую монополию католической церкви в области идеологии. Чтобы не упустить из рук важное средство идеологического воздействия на массы, ряд католических орденов (иезуиты, пиаристы и др.) в своих церковных школах начинают ставить спектакли светского содержания на венгерском языке. Так появляются в 1750—1770 годах первые «вольные» переводы пьес Мольера, искажавшие их почти до неузнаваемости.

Особое развитие и поддержку городского населения получает в XVIII веке театр религиозного ордена пиаристов, являвшийся как бы переходной ступенью от религиозной к светской драме. Этот театр в основном ориентировался на репертуар Готшеда и Гольберга.

Один из наиболее известных авторов этой школы — Кристоф Шимаи (1742—1833) — оставил шесть комедий, написанных в духе морализирующей мещанской драмы. Его лучшая комедия «Игазхази» (1790) довольно правдиво рисует быт и нравы городской верхушки того времени.

Гораздо более демократической и по своему содержанию, и по форме была протестантская драма. Будучи одним из видов зародившейся в это время в Венгрии школьной драмы, она сыграла известную роль в подготовке профессионального театра.

Антифеодальные и антиклерикальные настроения венгерских низов во второй половине XVIII века нашли свое отражение в комедии «Женитьба Михая Кочонья». Рожденная на протестантской школьной сцене, пьеса эта и по своему жанру и по тематике свидетельствовала о зарождении в Венгрии такой драматургии, которая выросла на народной основе и питалась из фольклорного источника. И тема, и сюжет, и язык пьесы были взяты из живой венгерской действительности того времени.

...Михай Кочонья, отпрыск разорившегося дворянского рода, бродя по свету в поисках счастья, попадает в дом к богатому феодалу Бербенце. Тот мечтает об одном — поскорее сбыть с рук засидевшуюся в девах дочь Диану — пьяницу и балаболку. Бербенце удается окрутить молодого, веселого и беззаботного Кочонья. Но даже неудачный брак не может подавить бьющего через край жизнелюбия молодого парня; он остается таким же неисправимым гулякой и шутником, каким и был.

Сочный народный язык, яркий венгерский колорит, увлекательный сюжет и конфликт — все это делает пьесу «Женитьба Михая Кочонья» реалистически-бытовой картинкой того времени. Основные персонажи пьесы — мелкие разорившиеся дворяне — были также весьма характерны для Венгрии второй половины XVIII века. Созданная на самой заре национального театра в тяжелой атмосфере господства католического лицемерия и лжи, эта пьеса показывает, насколько сильными были национальные корни венгерского искусства, наполнявшие его лучшие произведения реалистическими мотивами и оптимистическим жизневосприятием.

Пьесы, игравшиеся на сцене протестантского школьного театра, начинались обычно с пролога от автора. Актер, выходявший на авансцену, приветствовал публику и в нескольких словах сообщал о содержании спектакля. Неизбежной концовкой такого пролога являлась традиционная просьба к зрителю быть снисходительным и к автору и к актерам. После пролога начиналась сама пьеса, чаще всего с выхода на авансцену главного героя, произносившего в зал монолог о владеющих им в данную минуту чувствах и о своих дальнейших намерениях. Почти все персонажи таких пьес широко пользовались приемом «самохарактеристик» и «саморекомендаций», обращенных к зрителю. В эпилоге подводилась мораль спектакля, и все актеры благодарили публику за внимание.

Как ни ограничены были произведения венгерской протестантской драмы по своему содержанию, как ни примитивны они были по своей художественной форме, однако, в противовес иезуитской драме, они сыграли определенно положительную роль в формировании новой венгерской драматургии и в становлении профессиональной театральной культуры Венгрии.

Тем не менее вывести из зачаточного состояния национальную драматургию, а вместе с ней и театр мог лишь художник, решительно порывающий с церковным мировоззрением и вооруженный передовыми идеями своего времени. Таким драматургом для Венгрии явился в последней четверти XVIII века поэт-просветитель Дьердь Бешшени.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ТВОРЧЕСТВО БЕШШЕНЕИ

Профессиональный венгерский театр и национальная драматургия зарождаются в период позднего Просвещения. По времени это падает на 70—90-е годы XVIII века. Как и искусство других стран Западной Европы, венгерское искусство эпохи Просве-

щения складывалось в период разложения старых феодальных порядков и развития новых буржуазных отношений. Это было то общее, что сближало венгерское Просвещение с западноевропейским. Однако в силу особых исторических условий венгерское Просвещение имело ряд отличительных черт.

Колониальная зависимость Венгрии от Габсбургов и потеря ею национальной и государственной самостоятельности после поражения освободительной борьбы Ф. Ракоци в 1711 году привели к тому, что разложение феодального строя происходило в этой стране медленнее и мучительнее, чем в других странах Западной Европы.

Отсюда вытекала первая особенность венгерского Просвещения — тесное переплетение передовых антифеодальных просветительских идей с национально-освободительными стремлениями венгерского народа.

Экономическая отсталость страны, превращение ее в рынок сбыта для австрийских товаров и в сельскохозяйственную кладовую Австрии обусловили слабость национальной буржуазии. Это объясняет, почему идеологами Просвещения в Венгрии выступали преимущественно не представители третьего сословия, а прогрессивно настроенное среднее и мелкое дворянство. Оно видело бедственное положение крепостного люда и пыталось найти выход в разработке общественных реформ сверху. Доминирующая роль дворянства в просветительском движении Венгрии обусловила социально ограниченный характер национального Просвещения.

Третьей отличительной чертой венгерского Просвещения было преобладание в нем культурно-просветительских задач, обусловленных культурной отсталостью страны в результате трехвекового иноземного ига.

Таким образом, если во Франции того времени просветительство означало смелое отрицание всех основ феодального общества, беспощадную критику государственного строя, религии, взгляды на природу и на мораль, то в Венгрии Просвещение, имевшее все эти элементы только в зародыше, сочетало антифеодальные идеи в первую очередь со стремлением к завоеванию национальной свободы и преодолению культурной отсталости.

Несмотря на позднее появление в Венгрии просветительских идей, они за короткий срок, в сущности, всего за тридцать лет, развиваются весьма бурно и быстро. В развитии венгерского Просвещения различаются два этапа: с 70-х по 90-е годы XVIII века и с 90-х годов до начала XIX века.

Таким образом, венгерское Просвещение несколько выходит за хронологические рамки западноевропейского просветительства. Это обуславливается сравнительно более поздним развитием просветительских идей в отсталой полуколониальной



Дьердь Бешшени

Венгрии и неподготовленностью страны к осуществлению в ней буржуазно-демократических преобразований, которым объективно служили эти просветительские идеи. Характерной особенностью венгерского Просвещения является также то, что, как и в Германии, распространение просветительских идей в Венгрии не привело к немедленной революционной перестройке общества. Оно лишь способствовало пробуждению национального самосознания и ликвидации культурной и политической отсталости страны, подготавливая почву для движения национального возрождения, которое лишь в середине XIX века привело Венгрию к революции.

На первом этапе венгерского Просвещения идейным вождем его выступает основоположник новой венгерской литературы и драматургии Дьердь Бешшеней (1747—1811).

Дьердь Бешшеней был выходцем из среднего дворянства. Он выразил воззрения прогрессивно настроенных венгерских дворян, видевших углубляющийся кризис феодальных отношений и пытавшихся найти выход в реформах сверху. С этим связана сравнительная умеренность взглядов Бешшеней во всех областях идеологии. По своим социально-политическим воззрениям он был сторонником просвещенного абсолютизма, недоверчиво относился к народным массам и не шел дальше платонического сочувствия им. Но Бешшеней вел борьбу с католической церковью и монархическим деспотизмом против бесправия народа, против тяжести налогового бремени и барщины, придавал большое значение преодолению культурной отсталости страны, развитию ее национального языка, науки и литературы.

В своем раннем философском трактате «Холми» (1772) Д. Бешшеней в форме диалога с Душой так излагает свои взгляды на просвещение:

«Душа. Пиши тем, которые умны по рождению, но так как не могут найти света, пребывают в темноте.

Бешшеней. О каком свете ты говоришь?

Душа. Свет — это то, что уже не жгут ведьм, не преследуют иноверцев, не объявляют войн по религиозным мотивам».

В этом же труде Д. Бешшеней излагает свое просветительское понимание долга как долга не подданного, а гражданина.

«Знаешь ли ты,— говорит Душа,— что человек, не выполняющий своего долга и призвания, не заслуживает того, чтобы называться человеком? Хочешь ли ты быть не человеком?»

Как верный приверженец Вольтера, Бешшеней хочет быть человеком-гражданином, поэтому он берется за перо, чтобы распространять «свет», провозглашать идеи Просвещения в стихах, в прозе, в драме, в публицистике.

Главенствующее место в творчестве Бешшеней занимает драматургия. Он первый профессиональный драматург Венгрии.

В 70-х годах он пишет три трагедии: «Трагедия Агиса» (1772), «Трагедия Ласло Хуняди» (1772), «Трагедия Буды» (1773). В них он создает образы идеальных граждан, приносящих в жертву родине свою жизнь и чувства.

Наиболее сильной из его ранних трагедий является «Агис». Место действия пьесы — древняя Спарта. В центре конфликта — острая общественная проблема классовой борьбы. Следует отметить, что Бешшеней не стремится к исторической точности. Вопреки истории, он показывает в древней Спарте одного царя, а не двух, как было в действительности. Ему противостоят двое вельмож — Агис и Клеомбротес, которые хотят освободить угнетенный, задавленный налогами народ от деспотии аристократов. Они требуют от царя Леонида сожжения долговых бумаг, имущественного равноправия, восстановления попранных законов Ликурга.

Царь Леонид склонен удовлетворить эти требования, но злые советники из дворян, окружающие его, клеветают на Агиса и отговаривают царя от уступок. Агис гибнет, не отступая от своих убеждений. Вину за его гибель Бешшеней возлагает на придворную аристократию и наперсников царя.

Первый венгерский просветитель Бешшеней, живя при дворе Марии Терезии, верил, что мудрый и справедливый просвещенный монарх может защитить народ от угнетения со стороны аристократии. В этом была его ограниченность.

В своей драматургии Бешшеней утверждал и развивал национальный язык и принципы классицизма. Его трагедии отличались риторичностью и отсутствием живого диалога; основное действие в них происходило за сценой, и о нем только рассказывалось.

Трагедии Бешшеней вследствие своей недостаточной сценичности редко ставились на венгерской сцене. Первые постановки «Агиса» и «Трагедии Буды» состоялись в городе Клуже в 90-х годах XVIII века.

Гораздо большее значение для судеб венгерского театра имело создание Бешшеней первых национальных комедий. В них Бешшеней отчасти преодолел ту скованность и книжность драматургической формы, которые были присущи его трагедиям. Драматургу удается создать ряд колоритных национальных образов, выгодно отличающихся от остальных «офранцузенных» персонажей. Лучшая из его комедий — «Философ» (1777) — вошла в репертуар первых актерских трупп Венгрии.

Комедия «Философ» едко высмеивает пустую атмосферу аристократического салона с его вечными сплетнями, живыми чувствами и ничтожными интересами, отчужденность крупного дворянства от жизни народа, от интересов страны. В этой обстановке «мыслящие люди», какими предстают в пьесе Парменио и Сидалиса, вынуждены бежать от общества и искать убежища в

книгах. Отрешившись от бренного мира, оба «философа» пытаются отречься и от чувства мирской любви, которую они питают друг к другу.

Комедия кончается тем, что побеждает простое и естественное чувство человеческой любви. Парменио женится на Сидалисе, и оба возвращаются в покинутый ранее аристократический салон, чтобы подвергнуть его суду разума.

Просветительская тенденция Бешшени прослеживается и в образе дворянина Понти из той же комедии. Постоянная ироническая усмешка автора все время сопровождает этот персонаж. Драматург отдает должное Понти за его любовь к природе, среди которой он живет, за честность и добродушие, за его умение хорошо вести хозяйство. Но вместе с тем Бешшени высмеивает этого удивительно невежественного дворянина, его отсталость, безграмотность (так, например, Понти полагает, что «Нил протекает в Персии») и косность. Желая прослыть за начитанного человека, не отстающего от прогресса, Понти говорит о мировых проблемах, но, разумеется, постоянно попадает впросак. О политических событиях в мире Понти узнает от своего кучера.

Понти — один из первых популярных комико-сатирических образов в венгерской драматургии. Не случайно поэтому, что комедия «Философ», первая постановка которой была осуществлена труппой Ласло Келемена в Пеште в 1792 году, долгое время ставилась под названием «Понти».

О сочувствии драматурга-просветителя Бешшени крестьянству говорят отдельные реплики персонажей его второй комедии «Лаис, или Нравственное упрямство» (1779). Сюжет ее типичен для поэта-просветителя, оценивающего людей не по богатству, а по уму и добродетелям: богатая аристократка Лаис отдает предпочтение самому бедному из своих поклонников, руководствуясь желанием явить пример свободомыслия. Знаменательно, что герои этой пьесы отзываются о крестьянстве такими сочувственными словами:

Крестьянки дочь, сама крестьянка,
Она не ведает, сколь светел ум ее.

Или:

Любой крестьянин стать способен господином,
И все же человека в нем не чтут.

Характерной чертой творческой манеры Д. Бешшени как комедиографа является двойственность его иронии. Так, философ Парменио и дворянин Понти высмеивают праздную жизнь венгерской аристократии, предающейся лишь балам и нарядам, поклоняющейся западной моде, но в то же время они смешны сами по себе как олицетворение абстрактного мышления (Парменио) и захолустного дворянского невежества (Понти).

Критикуя господствующие классы, Бешшени, однако, не мог решительно порвать с родной средой, противопоставить ей свой ясный идеал и создать произведение, обличающее с подлинно сатирическим пафосом венгерский феодализм.

С творчеством Бешшени связан вопрос о классицизме в венгерской драматургии. Бешшени был первым крупным писателем, который сделал попытку перенести каноны классицизма в венгерскую драматургию. Однако классицизм в Венгрии не выдержал проверку временем. Искусственно перенесенный на венгерскую почву, классицизм не принят на ней и оказался чуждым самому строю национальной культуры. В Венгрии для классицизма не было социальной опоры. Если во Франции классицизм формировался как официальный стиль независимой централизованной монархии, сыгравшей в свое время прогрессивную роль, то в Венгрии это совершенно исключалось. Страна была колонией австрийских Габсбургов, чья абсолютистская власть являлась наихудшей формой закабаления широчайших слоев нации. Лишенный своей социальной базы, венгерский классицизм был лишь слабым отголоском европейского эха.

Следование строгим правилам классицизма имело известное положительное значение для развития профессионального мастерства венгерской драматургии, в частности драматургии Бешшени. Однако, с другой стороны, это во многом связывало возможности драматурга, вынуждая его создавать условные, схематические образы, далекие от венгерского национального характера, а также изображать нежизненные конфликты.

Раннее венгерское Просвещение в лице Бешшени выдвинуло ряд проблем, имевших большое значение именно для венгерской культуры; такой была, в частности, программа развития венгерского литературного языка как важнейшего средства и условия для подъема науки и культуры. С этой целью Бешшени даже предлагал создать «Общество венгерских патриотов», не получившее, однако, одобрения в Вене.

Драматургическое творчество Д. Бешшени подготовило почву для создания национальной драмы, развило и обогатило венгерский литературный язык, содействовало повышению интереса в Венгрии к драматическому искусству. Под влиянием его творчества начал писать свои исторические драмы на отечественную тему просветитель поэт Ласло Сабо Сентиоби (1767—1795). Его драма «Король Матьяш» (1782), провозглашавшая идею создания независимого венгерского государства, проникнута патриотическим пафосом и стремлением показать жизнь венгерского народа в период расцвета его национальной самостоятельности.

Движение венгерских просветителей началось с Бешшени. Бешшени расчищал путь для дальнейшей активной борьбы за

прогресс. Те, кто шел за ним, неминуемо должны были пойти дальше него в своих политических и культурно-просветительских устремлениях. Сеятелями революционного просветительства выступили в Венгрии новые люди — выходцы из буржуазии и отщепенцы дворянства. Начался новый этап венгерского Просвещения, охватывающий бурные 90-е годы XVIII столетия вплоть до начала XIX века.

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛАСЛО КЕЛЕМЕНА

Становление профессионального театра в Венгрии конца XVIII века было тесно связано с общим подъемом национальной культуры. Симптомами этого подъема были учреждение первого литературного журнала и ряда газет, открытие публичной библиотеки, рост книгоиздательств. Этот подъем происходил в обстановке глубокого кризиса габсбургской монархии, которой, по словам Энгельса, «грозила лишь одна опасность — проникновение буржуазной цивилизации»¹, а также под непосредственным воздействием идей Французской революции.

Венгрия того времени представляла собой сложный клубок противоречий. Стремление Иосифа II лишить Венгрию даже видимости самостоятельного государства (роспуск сейма, урезывание прав местного самоуправления, введение в 1784 году немецкого языка в качестве официального языка страны и др.) не могло не вызвать волны недовольства и возмущения широких слоев оскорбленного венгерского дворянства и интеллигенции, выступивших в защиту своего национального достоинства и независимости.

В то же время растущий феодальный и национальный гнет, легший еще большей тяжестью на плечи крепостных, привел в конце 80-х и начале 90-х годов к волнениям среди крестьян. Очутившись между двух огней, венгерские правящие классы поспешили — уже не в первый раз в истории страны — пожертвовать национальными интересами ради сохранения сословных привилегий. Они пошли на сговор с габсбургским двором. Взятие Бастилии и успешное развитие революции во Франции только ускорило и упрочило союз крупнопоместного венгерского дворянства с австрийскими колонизаторами.

В этом сложном клубке противоречий у венгерских просветителей складывались различные взгляды на исторический путь развития страны. Наиболее революционной и главенствующей в

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2, т. 4, стр. 251.

Венгрии в первый период после Французской революции 1789 года была программа прямой вооруженной борьбы против монархии и феодализма, провозглашенная деятелями движения, вошедшего в историю Венгрии под названием «заговора якобинцев» (1792—1795) во главе с Игнацием Мартиновичем.

Эта попытка свергнуть монархию и одним ударом ликвидировать феодализм была обречена на провал в силу глубокой оторванности «венгерских якобинцев» от широких народных масс, а также из-за упрочившегося реакционного союза напуганного революцией дворянства с Габсбургами. Заговор Мартиновича был раскрыт, а пятерых его вождей казнили на плахе в начале 1795 года. «Для буржуазного развития путем плебейской революции условия в Венгрии тогда еще не созрели, — писал о «венгерских якобинцах» известный теоретик-марксист Йозеф Реваи. — По этому пути могли идти лишь небольшой передовой отряд, но не широкие массы нации».

Наряду с «венгерскими якобинцами» в 90-х годах XVIII века зародилось и другое прогрессивное течение, которое, однако, по сравнению с программой Мартиновича лишено было прямых политических целей и утверждало лишь программу борьбы за национальную культуру. Инициатором, первым глашатаем, а впоследствии вождем и организатором этого движения был поэт, критик и переводчик Ференц Казинци.

Наиболее ярким и значительным проявлением этого движения в 90-х годах было создание в центре страны первого постоянного венгерского театра, объединившего многих передовых людей того времени.

К 1790 году в главных городах Венгрии — Буде и Пеште¹ функционировало три постоянных немецких театра и не было ни одного венгерского. В театре, как и во всей стране, полностью хозяйничали австрийцы. Инициаторами создания первого театра выступила радикально настроенная молодежь и группа передовых литераторов. Им предстояло преодолеть целый ряд препятствий — церковный запрет на представления светских драм на венгерском языке, жестокую австрийскую цензуру, особенно придирчиво наблюдавшую за всем, что делалось в непокорной венгерской «провинции», а также официальную точку зрения феодальной Венгрии на «вред театра как рассадника безнравственности и беззакония». «Венгр не родился для комедий», — говорили противники учреждения театра.

Страстным борцом за национальный театр выступил Ференц

¹ Нынешняя столица Венгрии — город Будапешт — была официально провозглашена в 1867 г. До этого существовало два города по обоим берегам Дуная: Буда — на правом берегу и Пешт — на левом.

Казинци, сделавший первую попытку открыть кампанию по сбору средств на его поддержку.

Молодой просветитель Казинци ревностно взялся за перевод классического репертуара. В 1790 году он перевел «Гамлета», затем «Отелло» и «Макбета». Им же были переложены на венгерский язык «Король Лир» и «Укрощение строптивой» (последняя пьеса была наряду с «Гамлетом» наиболее популярной в Венгрии из шекспировского репертуара).

Выбор Ф. Казинци в работе над переводами вполне сознательно падал на произведения наиболее крупных представителей западной классики; вслед за Шекспиром и Мольером он перевел «Мисс Сару Сампсон» и «Эмилию Галотти» Лессинга, «Дон-Карлоса» Шиллера и др.

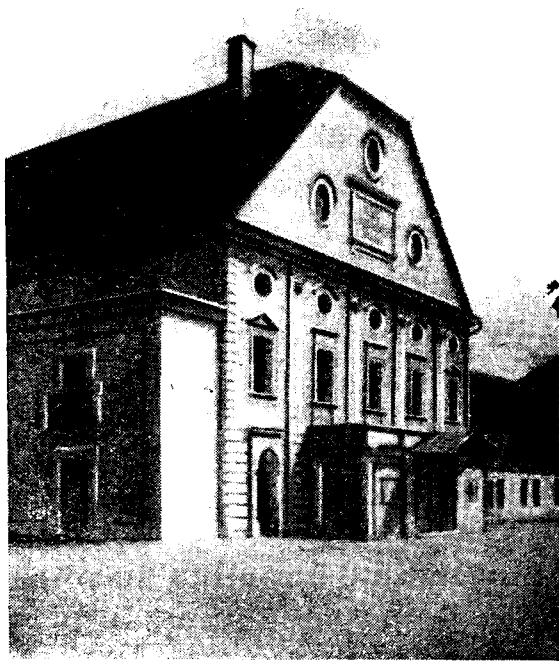
Однако в потоке переводных пьес того времени господствующее место все же занимала второсортная драматургия, особенно слезливая мелодрама Гафнера, Коцебу и других (например, «Дитя любви», «Ненависть к людям и раскаяние»). В переводах этих пьес переводчики чувствовали себя вполне свободно: место действия часто переносили в Венгрию, персонажей наделяли венгерскими именами, отдельные куски пьес выбрасывали, другие, наоборот, дописывали от себя.

В предисловии к переводу «Гамлета» Казинци излагал программу борьбы за национальный театр: добиться разрешения сейма на открытие театра в Пеште и на организацию труппы, после чего собрать среди богатых венгров средства на содержание национального театра. Однако венгерский сейм 1790 года отказался поддержать начинание венгерских просветителей. Дело создания венгерского театра целиком зависело от небольшой кучки энтузиастов-патриотов.

В борьбе за театр венгерская молодежь объединилась вокруг небогатого пештского адвоката, просветителя, горячего поборника национального искусства Ласло Келемена.

О больших просветительских задачах и целях зачинателей первого венгерского театра говорят многочисленные прошения и манифесты первых венгерских актеров, требующих поддержки у властей.

Ссылаясь на то, что венгерский театр рассчитан прежде всего на среднее и низшее сословия, не знающие иностранных языков, а потому лишенные возможности бывать в немецких театрах, Л. Келемен утверждал, что «истины, преподнесенные на родном языке, глубже проникают в души». Называя театр «школой нации», он, как и другие венгерские актеры, сознавал, что цель их начинания — донести до народа «прекрасный голос Свободы», показать, как «смелый разум храбро борется с суевериями и насилием» и «бичом Сатиры... изгнать предрассудки



Здание немецкого театра,
где впервые выступала труппа Л. Келемена

рянства и городской знати. В то время как венгерские магнаты давали огромные суммы в виде подарков немецкому театру, покупали за границей для него декорации и костюмы, первый национальный венгерский театр бился в тисках нужды; его актеры постоянно голодали, двери арендных помещений захлопывались перед ними по приказанию местных властей, а зимой приходилось выступать в холодном помещении летнего немецкого театра. Лишь горячая любовь простых венгерских людей — интеллигенции и ремесленников, постоянно поддерживавших свой театр, — вдохновляла актеров труппы Ласло Келемена в их благородном и нужном для родины деле.

Зачинателями постоянного венгерского театра были в первую очередь представители малообеспеченных слоев венгерского

общества — студенты, начинающие адвокаты, дети разорившихся дворян. Они отнюдь не были профессиональными актерами и пробовали до этого свои силы только в любительских спектаклях. Вступая в труппу Л. Келемена, они впервые начинали осваивать принципы театрального дела. Первый постоянный театр в Пеште в 1790 году был для них одновременно и первой школой профессионального сценического искусства. Многие из поступивших в труппу отсеялись в первые же годы работы театра, но зато оставшиеся актеры были до конца преданны своему высокому призванию и положили начало дальнейшему развитию национального театра.

Уровень сценического мастерства первых актеров был также различным. В труппе были люди случайные, пришедшие в театр ради заработка. Но основное ядро составляли талантливые люди, энтузиасты своего дела, подлинные художники, ясно понимавшие высокую общественную значимость театра, особенно в период борьбы народа за свою национальную независимость.

Ласло Келемен (1763—1814) по праву считается отцом венгерской сцены. Глубоко образованный для своего времени человек, сын учителя, Келемен привык всего добиваться собственными силами и умом. Побывав в 80-х годах за границей, он вернулся на родину со страстным желанием продвинуть вперед дело создания национальной культуры и языка. Взявшись за организацию венгерского театра, он без колебания пожертвовал ради этой идеи своей карьерой юриста, обеспеченным заработком и собственными небольшими сбережениями.

Страстно влюбленный в искусство театра, Келемен был не только его организатором в Венгрии, но также переводчиком иностранных пьес и автором собственных драматических произведений, а также талантливым актером и первым венгерским режиссером.

С момента открытия театра Келемен начал уделять первостепенное внимание его репертуару. Наряду с немецкими мелодрамами типа пьес Коцебу и Гафнера, без которых не мог обойтись ни один театр того времени, Келемен ввел в репертуар своей труппы лучшие произведения мировой классической драматургии, которыми не мог похвалиться в то время даже придворный театр в Вене. Так, стараниями Келемена на сцене его театра были поставлены пьесы Лессинга («Минна фон Барнгейм», или Солдатское счастье»), Шиллера («Разбойники»), Шекспира («Отелло» и «Ромео и Джульетта»), Мольера («Мнимый больной») и др. Но особую заботу Келемен проявлял к зарождавшейся национальной драме. Он показал венгерскому зрителю комедию Бешщени «Философ» и драму



Ласло Келемен (медаль)

Сентиоби «Король Матьяш», пьесы поэтов конца XVIII века — Дугонича, Вершеги и других. Репертуар первого венгерского национального театра, таким образом, с самого начала формировался как идейно значительный и художественно весьма взыскательный.

Неменьшую по трудности задачу предстояло решить Келемену и его соратникам в овладении сценическим мастерством. На первых порах Келемен как режиссер и педагог учился у немецких актеров, гастролирующих в Венгрии. Они несли в своем искусстве распространенный «декламационный» стиль игры, при котором любая страсть, любая эмоция имели раз навсегда найденную форму в интонациях, жесте и мимике. Келемен воспитывал у актера ясное произношение стиха и пластичность движений. Но, чем дальше, тем больше сознавал Келемен, что венгерский актер не может придерживаться нормативной эстетики классицистского театра. В последние годы он стал внедрять в актерскую практику венгерской труппы разговорные интонации, обыденные позы и жесты, чуждые придворному этикету и близкие народному быту. Со сцены все больше изгонялся ложный пафос, на смену которому шли естественность и простота в выражении разнообразных чувств. Сжимание кулаков, быстрые, стремительные движения, громкий плач и крик, поворот спиной к зрителям — все такие необычные для XVIII века приемы игры становились обычными для актера венгерского театра, игравшего не перед великосветской публикой, а перед простым народным зрителем.

Часто выступая сам в качестве актера, Келемен подавал товарищам по сцене пример правдивой, жизненной игры. Исполняя характерные роли, Келемен добивался в них выразительности. Главным в своей работе над ролью Келемен считал умение проникнуть в душевный мир героя, найти главные, определяющие черты его характера. Келемен сыграл с большим успехом в 1792 году роль Аргана в венгерской переделке «Мнимого больного» Мольера. Он же исполнил одну из лучших ролей раннего отечественного репертуара — роль дворянина Понти из комедии Бешшенен «Философ». Будучи первым исполнителем этой роли на венгерской сцене, Келемен сумел наполнить ее такой жизненной достоверностью, что в памяти современников надолго остался этот ставший нарицательным тип венгерского невежественного дворянина. Материал для работы над этой своей лучшей ролью Келемен черпал из собственных жизненных наблюдений над местным дворянством.

Л. Келемен был сторонником ансамблевой игры. Руководитель и душа первой венгерской труппы, высокоталантливый актер, он появлялся на сцене не только в главных, ведущих ро-

лях, а часто в ролях второстепенных и эпизодических, представляя исполнение первых ролей своим партнерам.

Видной представительницей первого венгерского театра была актриса Анна Моор (1773—1841). Придя на сцену венгерского театра с первых дней его создания, Анна Моор уже в возрасте семнадцати лет сыграла в 1790 году заглавную роль в пьесе И. Хатвана «Клементина». Своей талантливой игрой она вскоре завоевала себе место примадонны венгерской труппы. Анна Моор — первая женщина, пришедшая на сцену венгерского театра вопреки предрассудкам феодальной и церковной знати, осуждавшей участие женщин в театральных представлениях.

Обладая прелестной внешностью, прекрасным, звучным голосом, Анна Моор обращала главное внимание в своей игре на внешнюю сторону. В этом она отходила от режиссерских требований Келемена. Ее исполнению была присуща известная изысканность. Она особенно любила исполнять сентиментальные, мелодраматические роли в пьесах немецких авторов. В сезоне 1793 года А. Моор сыграла роль Джульетты в трагедии Шекспира, причем роль Ромео исполнил высокоодаренный актер Ланг, «первый любовник» труппы Келемена. К сожалению, более подробных сведений об игре А. Моор до нас не дошло. Интересен отзыв Ф. Казинци об этой актрисе: «Ее речь, позы, движения и особенно мастерское умение держать руки вызывают восхищение».

Работа первого венгерского театра была тесно связана с развитием в Венгрии просветительских идей. Реакция рассматривала уже в ту пору театр как одного из проводников национально-освободительных стремлений венгерского народа. Именно поэтому непосредственно вслед за раскрытием «заговора яacobинцев» и казнью Мартиновича в 1795 году местные власти Пешта в том же году запретили спектакли венгерского театра и снесли с лица земли само здание, в котором играла труппа Ласло Келемена, под тем предлогом, что оно имело якобы «непарадный вид» и портило общий облик города.

Таким образом, первый постоянный театр в Венгрии был закрыт, его сцена разрушена, а реквизит распродан за недоимки. Но труд первой венгерской труппы не пропал даром. За шесть лет (1790—1795) труппа Келемена дала 469 спектаклей и поставила на своей сцене около 150 различных пьес, в том числе музыкальных комедий, в которых с успехом выступали те же драматические актеры. Сам факт шестилетнего существования венгерского театра в жестокой борьбе с богатым и более зрелым немецким конкурентом говорил о жизнеспособности венгерского театрального искусства.



Анна Моор

Большинство актеров труппы Ласло Келемена и после изгнания их из Пешта не изменили искусству и продолжали служить просвещению народа с подмостков отечественной сцены. После закрытия театра в Пеште они, разбившись на группы, уехали в провинцию, ставя спектакли в городах и селах. Так первые венгерские актеры положили начало бродячему театру, широко распространившемуся по Венгрии и сыгравшему большую роль уже в первой половине XIX века.

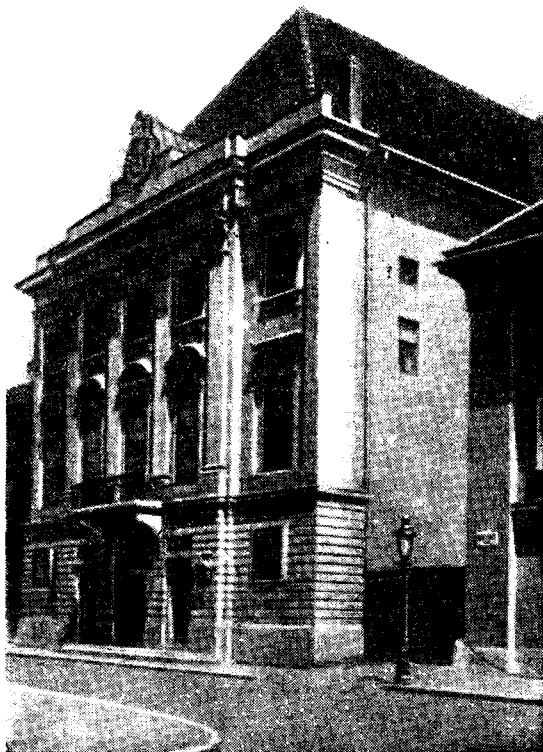
КЛУЖСКИЙ ТЕАТР

Почти одновременно с театром Келемена в другой части страны — в Трансильвании — начал свою деятельность второй венгерский театральный коллектив. Это был театр братьев Феер в Клуже, открывшийся в 1792 году. Непосредственными организаторами его явились братья Янош и Иштван Феер с сестрой Розалией. Клужский театр существовал при поддержке местных дворян, которые более, чем столичные аристократы, были привержены идее национального прогресса. Девизом клужских актеров были так же, как у труппы Ласло Келемена, «защита и развитие» венгерского языка, а также «воспитание благородных нравов».

Стационарная труппа Клужского театра состояла сначала всего из десяти постоянных членов. В основном это были студенты реформатских колледжей, решившиеся уйти отсюда и посвятить свою жизнь венгерской сцене. Широко образованные для своего времени молодые люди, подлинными энтузиасты своего дела, работавшие не ради денег и славы, а вдохновленные высокими патриотическими чувствами и горячей любовью к искусству, они сумели создать крепкий и дружный актерский коллектив, спаянный единой целью и едиными художественными стремлениями.

С самого начала в репертуаре этого театра занимала почетное место классика — пьесы Шекспира, Гёте, Шиллера и других. На этот репертуар клужские актеры обращали главное внимание и смелее подходили к их постановке, чем труппа Келемена. Трагедии Бешшени «Агис» и «Буда» также впервые были поставлены на этой сцене. Кроме пьес серьезного жанра, клужские актеры часто исполняли комедии, мелодрамы и музыкальные пьесы. Каждый драматический актер непременно должен был обладать и вокальными данными.

Клужский театр выступал не только в городе, но и на периферии. С наступлением теплых дней актеры обычно выезжали с гастролями в крупные города Трансильвании и Венгрии



Здание Национального театра в Клуже

(Арад, Мишкольц, Дебрецен и др.). В этих городах клужская труппа пользовалась большой популярностью, и материальные дела ее шли довольно успешно. Но в других районах страны актеров встречали хуже, и они обычно возвращались в Клуж разочарованными и без денег. Чем ближе к центру страны, тем сильнее сказывалось враждебное отношение к венгерским актерам со стороны дворянской и церковной знати, которая видела в национальном театре рассадник свободомыслия и безнравственности.

Тем не менее клужская труппа сумела отстоять себя в трудное для формирования национального искусства время и, пройдя все невзгоды и бедствия бродячей актерской жизни, не прекратить свою работу до самого открытия постоянного театрального здания в Клуже в 1821 году.

В истории венгерского театра деятельность клужской труппы занимает прочное и почетное место. Это связано не только с тем, что труппа в Клуже была одним из первых сложившихся в стране театральных коллективов, работавшим в период наибольшего разгула реакции и предоставлявшим приют для многих преследуемых властями столичных и бродячих актеров, но также и с тем, что она имела свою большую художественную традицию, заложенную на самой заре национального искусства ее выдающимися мастерами. Театр в Клуже дал венгерскому театру ряд замечательных актеров.

Актеры клужского театра, преодолев дилетантский характер первых своих постановок, стремились к выработке профессионального стиля игры. Понимая ограниченность «декламационной» сценической школы, клужские актеры в своем исполнении старались идти по пути раскрытия внутреннего, душевного мира изображаемых на сцене героев. Таковы были основные творческие установки талантливого актера и режиссера первого клужского театра Яноша Патко-Кочи, который стал в 1794 году руководителем театра.

Янош Патко-Кочи (1763—1842) был хорошо знаком с мировой литературой. Он серьезно изучил античных авторов, Шекспира, Мольера, немецких просветителей — Лессинга, Гёте и Шиллера. Он обладал взыскательным и строгим художественным вкусом и незаурядными педагогическими и режиссерскими способностями. Придя в труппу, Янош Патко стал страстным пропагандистом Шекспира на венгерской сцене. Великий английский драматург привлекал его глубоким реализмом, большой человечностью и психологической глубиной образов своих героев. Не случайно поэтому первая постановка Шекспира на венгерской сцене принадлежит Яношу Патко, который в январе 1794 года осуществил на сцене клужского театра спектакль «Ромео и Джульетта». При всей несовершенности этой постановки (актеры играли по переводу, сделанному с немецкой переделки Вейса, в которой число действующих лиц было сокращено до восьми) она оказала большое воздействие на формирование реалистического стиля исполнения клужских актеров. Через несколько недель Яношем Патко был поставлен «Гамлет» уже в переводе Ф. Казинци с оригинала, без каких-либо существенных отступлений от шекспировского текста. Постановка «Гамлета» в Клуже в 1794 году была серьезным художественным достижением первых венгерских актеров, свидетельством их быстро растущего мастерства. Спектакль получил высокую оценку зрителей.

Сам Я. Патко явился не только постановщиком шекспировской драматургии, но и первым в Венгрии исполнителем роли

Гамлета. Дошедшие до нас отзывы современников и критиков об игре Я. Патко говорят, что «в «Гамлете» он играл так, что ни один из немецких актеров его времени не смог бы раскрыть эту роль с подобной психологической глубиной». Об успехе «Гамлета» Шекспира в исполнении труппы Патко свидетельствует и тот факт, что спектакль долгое время держался в репертуаре клужских актеров и во время их гастрольных поездок по стране.

На сцене клужского театра получил известность один из выдающихся первых венгерских комиков Пал Янчо (1761—1845).

Это был актер яркой индивидуальности и интересной судьбы. До открытия театра в Клуже Пал Янчо служил управителем одного графского имения в Трансильвании. Никто не предполагал в нем актерского таланта. А между тем замкнутый и угрюмый по своему характеру графский управляющий, в свободное время зачитывающийся Шекспиром, Шиллером и Гёте, лелеял в глубине души одну мечту — попасть в театр и сыграть Отелло, Гамлета или Ромео. Как только открылся клужский театр, П. Янчо без раздумий бросил свое хорошо оплачиваемое место и уже немолодым вступил в труппу Яноша Феера, навсегда связав свою судьбу с тернистым путем пионеров венгерской сцены.

Он пришел в театр, мечтая о ролях трагических героев. Казалось, что они были ближе всего его серьезному складу ума, мрачноватому характеру, его любви к уединению и философским раздумьям. Однако в жизни все сложилось иначе. Появление П. Янчо в ролях трагических героев вызывало совсем не ту реакцию зрителей, на которую он рассчитывал. Его повсюду встречали смехом, переходящим в гомерический хохот по мере того, как актер, досадуя, старался сосредоточиться и играть как можно более «трагично». П. Янчо приходил в бешенство. Однажды он выступил с речью перед публикой, осуждая ее за то, что она смеялась над ним, когда он играл Отелло, и устроила ему овацию, когда он выступил в ничтожной роли бюргера из одной анонимной немецкой мелодрамы. Но и эта жалоба актера, доведенного до отчаяния и решившего начистоту поговорить со своим зрителем, была расценена публикой как очередная шутка Янчо и вызвала всеобщий хохот, бурю аплодисментов и еще большее признание комедийного таланта «любимца клужского театра».

Пал Янчо, задетый в своих лучших чувствах и стремлениях, решил уйти со сцены. Но он уже был не в силах оторваться от театра. Он окончательно перешел на комедийные роли и лишь дома, наедине с собой, продолжал разыгрывать перед



Янчо Пал

зеркалом героев шекспировских трагедий, которых ему так и не удалось сыграть.

Зато в комедиях, фарсах, мелодрамах, не отличающихся ни большими художественными, ни идейными достоинствами, принадлежащих в основном перу малоизвестных и бесталанных авторов, Пал Янчо создавал блестящие комедийные типы бюргеров, крестьянских старост, учителей, отставных солдат и разорившихся помещиков.

Пал Янчо выходил на сцену своей обычной характерной походкой человека, полного сознания собственного достоинства, с невозмутимым, казалось, окаменевшим лицом-маской, на котором выделялись маленькие топорщившиеся кверху усы и большой горбатый нос. Стоило актеру произнести первую, пусть самую нейтральную реплику, как зал разражался хохотом.

На костюм и внешнюю сторону роли Пал Янчо не обращал большого внимания. Он почти постоянно носил один и тот же цилиндр, поношенные фрак и брюки, небрежно заправленную манишку с широким черным бантом и поднятым воротником, в котором утопал его большой, тяжелый подбородок. У актера был характерный рот: большой, тонкий, с плотно сжатыми и немного опущенными книзу уголками губ. Это был рот трагика, который, казалось, так несоответствовал комедийному амплу. Но это несоответствие как раз и являлось неповторимой индивидуальной особенностью Янчо. Янчо Пал играл просто, скупое, серьезно. Ни одного лишнего жеста, ни одного неоправданного трюка или повышения голоса. А главное — он был воплощением серьезности и невозмутимости даже при самых комических и буффонных ситуациях. Эта черта его таланта и обеспечивала ему у зрителей неизменный и шумный успех в комедийных ролях.

Здоровое, сочное, житейски конкретное искусство Пала Янчо, идущее от прирожденного комедийного таланта актера, а также от традиций ярмарочных представлений, безусловно оказало большое влияние на дальнейшее формирование комедийного искусства Венгрии.

Пала Янчо можно по праву считать родоначальником целой школы венгерских комических актеров. Традиции этой школы живы и сейчас, их продолжателем является известный комик Калман Латабар, прадед которого — Эндре Латабар, живший во времена Янчо, также был бродячим актером-комиком.

ЧОКОНАИ

Первый венгерский театр Ласло Келемена, будучи сам детищем Просвещения, ускорил дело формирования национальной драматургии, стимулировал драматургическое творчество выдающихся поэтов-просветителей. Растущие духовные запросы венгерского общества требовали создания венгерских пьес, национальных по духу и по языку. Ко времени начала работы театра Келемена таких пьес было еще немного.

С театром Келемена теснейшим образом связано обращение к драматургии крупнейшего поэта-просветителя конца XVIII века Михая Витязя Чоконאי (1773—1804). Мироззрение Чоконאי, первого крупного поэта из городских низов, складывается в годы наибольшего подъема в Венгрии революционно-просветительских идей. Воззрения Чоконאי во многом близки воззрениям «венгерских якобинцев», хотя непосредственно он не был с ними связан. Как и они, Чоконאי с самого начала высту-



Михай Витяз Чоконаи

пил глашатаем просветительства, как и они, Чоконаи при жизни не нашел поддержки у тех, к кому он в своих произведениях в первую очередь обращался, — у буржуазии, тогда только что зарождавшейся. В этом была трагичность его положения. Подобно «венгерским якобинцам», Чоконаи умер еще совсем молодым (он прожил всего тридцать два года), его раздавила и свела в могилу тяжелая венгерская действительность.

Сквозной темой у Чоконаи через весь его короткий, но яркий творческий путь проходит борьба с феодальным укладом в стране, с косностью и консерватизмом крупнопоместного дворянства, которое ради сохранения своих привилегий с легкой душой предавало коренные интересы родины. Чоконаи — самый смелый и беспощадный обличитель ложного патриотизма венгерского дворянства, его псевдонародности и кичливости своими мнимыми прошлыми заслугами перед страной. По мнению поэта,

главной причиной отсталости Венгрии был предательский союз венгерской аристократии с австрийскими колонизаторами. Поэт знал, что заячий страх венгерского дворянина перед прогрессом гнал его навстречу заклятому врагу венгров — австрийской монархии, заставляя преследовать все прогрессивные начинания в стране, направленные на поднятие ее экономики и культуры.

Главным произведением, в котором наиболее полно и ясно выразилась просветительская мысль Михая В. Чоконаи, была его сатирическая комедия «Темпифен» (1793).

Еще до этой пьесы, в одном из своих первых поэтических опытов, Чоконаи острием сатиры разит наповал кичащееся свободолюбием и верностью «своему народу» венгерское дворянство. В сатирическом диалоге «Сова и Цапля» Чоконаи дает убийственную характеристику современному ему венгерскому дворянину. Этот дворянин считает, что истинный патриот тот, кто носит национальное венгерское платье с пером цапли на шляпе.

В этом полемическом диалоге молодого Чоконаи, под эзоповским языком которого венгерское дворянство, как в зеркале, могло увидеть самого себя, свою никчемную «оппозиционность», содержалась злая пародия на попытку дворянства свести национально-освободительную борьбу венгерского народа против габсбургских колонизаторов к мелочной и беспринципной возне вокруг местнических вопросов.

Вместе с тем диалог Чоконаи был ответом на ложно понятую «народность» в литературе, проповедовавшуюся в то время консервативными поэтами феодальной Венгрии. Отставной генерал от кавалерии Йозеф Гвадани в 1790 году выпустил поэму «Поездка деревенского нотариуса в Буду», в которой выступил против онемечивания Венгрии. Однако его критика австрийских колонизаторов была весьма ограничена, сводилась лишь к борьбе против иностранной моды ради возврата к тому, как «...сказывают, встарь ходили предки наши». «Народность» Гвадани была, в основном, подделкой под нее, официальной же-народностью консервативного венгерского дворянства, своеобразной защитой его интересов. Это прекрасно понимал Чоконаи, которому была органически чужда и ненавистна подобная подделка под народность.

В противоположность феодально-патриархальной «народности» Гвадани творчество Чоконаи было пронизано подлинной народностью, глубоким пониманием дум и чаяний венгерского крепостного крестьянина. Это видно из любого его произведения. Даже обращаясь к историческому прошлому своего народа, Чоконаи видит в нем совсем противоположное тому, что так близоруко разглядел Гвадани.

Везде «твое», «мое». Насколько было краше,
Когда про все кругом могли сказать мы: «наше».
Был век, когда земля для всех плодоносила,
Принадлежала всем и щедро всех кормила,
И войны хищные в безумном иступленье
Народы не влекли на смерть, на истребленье.
И баре чванные, украсив дом гербами,
Не правили еще безгласными рабами...¹

Так писал поэт в своем известном стихотворении «Вечер», излагавшем положительную программу просветителя Чоконаи.

Наиболее полно демократизм и патриотичность Чоконаи проявились в его комедии «Темпефеи», снабженной автором выразительным подзаголовком: «Безумец тот, кто в Венгрии поэтом хочет стать!» В этом произведении Чоконаи-драматург поднимается до высот воинствующей сатиры.

Молодой поэт по имени Темпефеи, обуреваемый самыми лучшими намерениями — просвещать народ книгой, — на свой страх и риск отпечатывает в кредит у немца-издателя сборник своих стихов, надеясь, что на скромные типографские расходы ему удастся собрать деньги у его будущих почитателей.

О материальном вознаграждении за свой труд Темпефеи и не мечтает, хотя сам он живет в страшной нищете. Но вот книга отпечатана, и неожиданно для Темпефеи выясняется, что никакой надежды на продажу его стихов нет, а меценаты тоже не находятся. Поэту грозит долговая тюрьма, и он вынужден сам пуститься на поиски покровителей поэзии. Одного за другим он посещает знатных венгерских господ, но... граф Федьвернеки надменно отказывает в помощи поэту, ибо считает писательский труд делом абсолютно бесполезным. Другие дворяне (Шертеперти — бездельник, Коппохази — помещанный на охотничьих собаках, Тёкколопи — каторжник и мот) не могут идти даже в расчет как меценаты отечественной лиры. Важное духовное лицо, к которому вынужден в отчаянии обратиться Темпефеи, также отказывает поэту и, дав ему благословение, отпускает с богом, говоря, что «науки — враги религии».

Крик негодования вырывается из души поэта:

— «В своих дворах господа держат своры собак, откормленных трудом и потом крестьян, а Музу и ее служителей даже на порог к себе не пускают... Пусть же не удивится никто, если я на весь мир прокричу: «Безумец тот, кто в Венгрии поэтом хочет стать!»

Комедия «Темпефеи» — первая острая социальная сатира в Венгрии. Она написана взволнованным патриотом, рассказываю-

¹ «Антология венгерской поэзии». Перевод Л. Мартынова, Гослитиздат. М., 1952, стр. 92.

щим о трагической судьбе поэта из народа в феодально-крепостнической стране. Написанная в 1793 году, в разгар революционно-освободительной борьбы, пьеса эта осталась незаконченной (недописана финальная картина пятого акта), так же как осталась незавершенной борьба за прогресс первых венгерских революционеров, вздернутых на виселицу рукой палача. И это отсутствие финала в комедии безусловно многозначительно. В самом деле, к каким выводам мог прийти в те времена передовой поэт, столкнувшийся своего главного положительного героя в непримиримом конфликте с окружающей его феодальной средой? К активному протесту, к революционной борьбе? Иного вывода Чоконаи логически сделать не мог. Но он также не мог, в силу исторических условий, и открыто произнести свой приговор современной ему действительности.

В Венгрии времен Чоконаи еще не созрели силы, способные привести в исполнение приговор поэта. Вот почему в 1795 году, после казни Мартиновича и его товарищей, очевидцем которой Чоконаи случайно оказался, в его творчестве наступает надлом, он вынужден приглушить свой голос, чтобы не замолчать совсем. Но в душе он остается верным своим прежним передовым идеалам, все надежды возлагая на лучшее будущее своего народа. «Больше не увидит моих трудов эта завистливая, мелочная и наряду с тем гнилая эпоха, этот обскурантистский, преследующий все живое мир», — пишет он в разгаре реакции к одному своему другу в письме, датированном 1801 годом. «Если я и буду писать, так как без этого я не мыслю своего существования, то я буду писать для более счастливого поколения, буду писать для XX и XXI века, для той эпохи, когда венгр станет настоящим венгром...».

Комедия «Темпефи» — не единственная пьеса Чоконаи, написанная им специально для первого венгерского театра Ласло Келемена. Он сделал для труппы вначале шестнадцать вольных переводов и переложений иностранных пьес и лишь в 1793 году взялся за создание отечественного репертуара. Помимо «Темпефи» (1793) им были написаны комедии «Керзон да Мальро» и «Культура» (1795), а также острый антиклерикальный сатирический фарс «Канторне»¹ (1799). Но театр Келемена к тому времени был уже разогнан.

Все настойчивые попытки Чоконаи установить связь с первой венгерской театральной труппой и помочь ей утвердить на сцене национальный репертуар кончились неудачей. А между тем судьба венгерской драматургии на раннем этапе ее развития сложи-

¹ Пьеса «Канторне» была поставлена на сцене Национального театра в Будапеште в сезон 1952/53 г. и имела большой успех у современного венгерского зрителя.

лась бы, вероятно, несколько иначе, если бы комедии Чоконани сразу получили доступ на сцену. Чоконани обладал несомненным даром драматургической композиции, ведения острокомедийной интриги, создания ярких сценических характеров. Он любил сцену и знал ее непреложные законы, обладал способностью не только драматурга, но и режиссера.

Будучи профессором словесности в Чургейском лицее, Чоконани уже после закрытия театра Келемена выступил как постановщик своих пьес, в которых играли актеры-любители из числа лицейстов. Особенный успех выпал тогда на долю постановки его комедии «Культура».

Круг проблем, затронутых в этой пьесе, чрезвычайно остро отражал актуальные задачи времени. Драматург высмеивал в ней преклонение перед западной модой, показывал внутреннее ничтожество и пустоту венгерских дворян, побывавших за границей и воспринявших от запада лишь внешний лоск, затмивший в их глазах подлинную культуру и прогрессивные идеи, которыми жила в эпоху позднего Просвещения Западная Европа. Борьба честного, высокообразованного, но бедного венгерского патриота Лехелфи с дворянином Саслаки, щеголяющим своей «западной культурой», за любовь наивной красавицы Петронеллы, и победа в этой борьбе Лехелфи составляли главный стержень увлекательного сценического действия этой лучшей чокониевской комедии.

Надежды поэта на буржуазное переустройство общества, на расцвет науки и искусства в стране не осуществились при его жизни. С глубоким разочарованием он писал в 1798 году:

«Мы едва освободились от гнетущего сна, как снова впали в дремоту... Наши типографии теперь опять печатают одни молитвенники. Наш театр скончался еще в колыбели. Наши лучшие литераторы либо погибли, либо попали в беду...».

Самой большой заслугой Чоконани было то, что он первый в венгерской драматургии последовательно стремился разоблачить и предать суду феодальное варварство как главное препятствие на пути к прогрессу. Средневековой теологии он, как подлинный просветитель, противопоставлял культ разума и природы, убеждение в приоритете науки над религией. Идеолог Просвещения, он черпал материал для своих произведений в языке и фольклоре венгерского народа.

Остросатирически изображая феодальное дворянство, выводя образ положительного героя — поэта, живущего интересами народа, — Чоконани делал большое прогрессивное дело, содействуя изобличению венгерской реакции. И при жизни поэта и после его смерти официальная буржуазная критика умышленно не признавала несомненных достоинств сатирических произве-

дений Чоконан, считая их простым фарсом, а язык их — недопустимо «мужицким».

Традиция демократизма и народности, пронесенная Чоконан через все его творчество, открыла многих писателей и поэтов тогдашней Венгрии, помогла им по-новому взглянуть на народ, на ремесленников и крепостных, чьим трудом создавались все богатства страны. По следам Чоконан пошел и его друг, поэт М. Фазекаш, создавший в 1804 году замечательную народную поэму «Лудаш Мати», и отчасти великий венгерский драматург начала XIX века Йозеф Катона — автор знаменитой патриотической драмы «Банк-бан», где впервые на сцену выступил крепостной люд в ярком образе крестьянина Тиборца.

Творчество Чоконан было высоко оценено впоследствии великим венгерским поэтом-революционером Шандором Петефи, который считал себя его последователем. Прогрессивное наследие Михая Витязя Чоконан высоко поднято в народно-демократической Венгрии наших дней. Его сатирическую комедию «Темпефи» прогрессивная венгерская критика назвала «одним из наиболее зрелых творений плебейской поэзии Чоконан».

Так, творчеством своих первых драматургов и актеров эпоха Просвещения в Венгрии вспахала почву для бурного расцвета национального искусства театра в первые десятилетия XIX века.



ТЕАТР

СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИХ
СОЕДИНЕННЫХ
ШТАТОВ





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ В XVII—XVIII ВЕКАХ

Духовная жизнь Северной Америки сложилась на основе европейской культуры, которая проникла на материк вместе с первыми поселенцами. Еще в середине XVI века началась колонизация южной части Северной Америки Испанией, а в 1608 году возникло первое французское поселение в Квебеке.

Но особенно широкий размах приобретает английская колонизация североамериканского материка, начавшаяся в XVII веке. Одно за другим вырастают все новые и новые поселения, объединяющиеся в колонии. Оттесняя голландцев, французов и испанцев, англичане укрепляли власть Британии на американском материке. В 1664 году они захватили все нидерландские поселения, расположенные в долине Гудсона, и переименовали основанный в 1626 году голландцами город Новый Амстердам в Нью-Йорк. В результате Семилетней войны (1756—1763) Франция потеряла принадлежавшие ей в Северной Америке территории, в том числе Квебек и долину реки святого Лаврентия в Канаде. Английские колонизаторы захватили и эти территории.

Постепенно англичане одержали победу над всеми странами, соперничавшими с ними на Североамериканском материке. После окончания Семилетней войны английские колонии приобретают первенствующее значение среди колоний Северной Америки.

Несмотря на то, что процент поселенцев других национальностей на американском материке становится в XVIII веке

очень значительным, основную роль в развитии культурной жизни играют англичане. Они духовно подчиняют себе французов, голландцев, немцев, шведов. Однако наряду с процессом их ассимиляции наблюдался и обратный процесс.

Отличительной особенностью североамериканской культуры является ее многонациональный характер. Хотя американская нация складывалась из социально неоднородных элементов (наряду с ремесленниками в Новую Англию переселилось немало английских аристократов), все же в целом она носила демократический характер. Колонисты в большинстве своем были европейцами, бежавшими от религиозных, политических и национальных преследований.

«Соединенные Штаты... были основаны мелкими буржуа и крестьянами, бежавшими от европейского феодализма с целью установить чисто буржуазное общество...»¹. Хотя в американских колониях и делались попытки установления феодальных отношений (рабство негров и белых, крупные латифундии, наследственная аренда и т. д.), экономическое и социальное развитие колоний в целом носило отчетливо буржуазный характер. Отсутствие в них феодализма как системы способствовало интенсивному развитию производительных сил. Но если материальное производство развивалось быстро и успешно, то процесс создания духовных ценностей был отмечен печатью крайней отсталости. Объясняется это тем, что освоение неизведанных земель, сопровождавшееся жестокой борьбой с природой, поглощало все силы поселенцев. Отрицательно сказалось на развитии национальной культуры США и позднее возникновение американской нации, длительное подчинение ее политической и духовной жизни английской метрополии. На американском материке, начавшем заселяться с середины XVI века людьми различных национальностей, процесс формирования североамериканской нации завершается только к концу XVIII века.

И, хотя в конце XVIII и начале XIX века североамериканцы уже являлись самостоятельной нацией, она отличалась от англичан не столько своими национальными особенностями, сколько условиями жизни.

Владычество метрополии обусловило характер общественной и культурной жизни Соединенных Штатов в колониальный период. Однако и после войны с Англией, в результате которой в 80-х годах XVIII века образовалась независимая республика, она во многих областях своей жизни еще долгое время находилась под влиянием Англии. Это отчетливо проявилось в искусстве и, в

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Письма под ред. А. Адоратского, изд. 4, М.—Л., 1932, стр. 328.

частности, в театре Северной Америки, где наблюдалось засилье актеров-англичан и пьес английских драматургов. В то же время европейцы-колонизаторы всячески подавляли развитие культуры коренного населения материка — индейцев. Преследуя и истребляя их, они уничтожали и их культуру.

Но все же главная причина отсталости светского искусства и в первую очередь театра Северной Америки заключалась в жестоких гонениях на театр со стороны пуританских властей, подавлявших его и без того слабые ростки. Дело в том, что основателями Новой Англии и других английских колоний были англичане-пуритане, перенесшие в Америку социально-политические и религиозные идеи английской буржуазной революции.

Политическая власть в течение XVII века была полностью сосредоточена в руках церкви. Права граждан регулировались религиозным цензом. Полноправными гражданами были только представители духовенства. Весь политический строй английских колоний носил теократический характер.

Союз буржуазных дельцов и священнослужителей ставил своей целью преследование «еретиков», в первую очередь из среды туземного населения.

Однако в процессе экономического развития американских колоний рамки теократического строя обнаруживают свою узость и начинают неизбежно ломаться. На первый план выдвигается буржуазная собственность.

В 1691 году религиозный ценз уступает место имущественному. Появляются предпосылки для развития светской культуры. Этот процесс, однако, происходит чрезвычайно медленно, так как, несмотря на ослабление теократического режима в Северной Америке, власть пуритан остается, а следовательно, продолжают и гонения на театр и светское искусство.

Пуританские власти запрещали не только театральные представления, но и народные игры и праздничные увеселения.

Устроители спектаклей, владельцы помещений, в которых происходили театральные представления, а также и зрители не только платили штрафы, но и объявлялись «служителями сатаны». Пуританские власти не ограничивались привлечением к суду организаторов и участников спектаклей, но подчас издавали приказы о запрещении всех театральных представлений.

Так, 27 августа 1663 года в Нью-Йорке некие три молодых человека предстали перед судом за участие в пьесе «Вы сирые и нищие», а в середине XVIII века генеральный суд колонии Массачусетс запретил театральные представления, потому что они «не только вызывают значительные и излишние расходы, наносящие ущерб прилежанию и бережливости, но также ведут к распространению безнравственности и безбожия». Аналогичный приказ

Континентального конгресса о закрытии театров на весь период войны с Англией был опубликован в 1774 году.

Приходилось прибегать к различным уверткам и хитростям, чтобы все-таки ставить спектакли. Обычный обходный маневр, особенно распространенный в XVIII веке, заключался в том, что «еретические» пьесы выдавались за произведения, написанные в духе пуританского благочестия.

Так, «Школа злословия» Шеридана шла под названием «Комическая проповедь в пяти частях о вреде порока злословия». Трагедия Шекспира «Отелло» выдавалась за «Диалоги на моральные темы в пяти частях, описывающие ужасные последствия ревности и других дурных страстей и доказывающие, что счастье приостекает только из добродетели».

«Гамлет» ставился под названием: «Поучительная и нравственная повесть о принце Датском».

Еще задолго до возникновения первого театра в Северной Америке стали появляться пьесы, написанные колонистами. Наиболее ранняя из них — «Густав Ваза» Бенджамена Кольмана — была поставлена студентами Гарвардского колледжа в 1690 году.

Первым драматическим произведением американских авторов, появившимся в печати в 1714 году, был трехактный фарс «Андроборус» («Людоед»), принадлежащий перу Р. Гантера, губернатора Нью-Йорка, и Л. Морриса, верховного судьи колоний Нью-Йорк. Они создали злую сатиру на духовных особ, вмешивающихся в дела колонии. «Андроборус» интересен как произведение, отразившее борьбу за власть между буржуазией и духовенством. Эта пьеса так и не была поставлена на сцене.

К наиболее ранним сведениям о театральных представлениях относятся и любительские спектакли учащихся колледжей. В 1702 году в Виргинии учащимися колледжа Вильгельма и Марин была разыграна какая-то пастораль. 10 июня 1736 года виргинская газета сообщала о выступлении «молодых джентльменов из колледжа» в трагедии Аддисона «Смерть Катона». В печати Южной Каролины от 3 мая 1735 года появилось объявление, гласившее, что каждый желающий может принять участие в постановке «Сироты» Отвея, которая будет показана в одном из общественных зданий Чарльзтона.

Вслед за этой премьерой в 30-х годах XVIII века состоялась премьера первой в Америке оперы неизвестного автора под названием «Флора, или Гвоздь в колодце».

Верноподданнические чувства к метрополии, раздуваемые в королевских колониях (Нью-Гемпшир, Нью-Йорк, Нью-Джерси и др.), находившихся под непосредственным контролем английского правительства, нашли свое выражение в постановке учащимися колледжа в Нью-Джерси в 1762 году ура-патриотической пьесы

«Военная слава Великобритании». Однако даже такого рода пьесы ставились в Южных или Центральных, но не в Северных штатах. Южные штаты сильно отличались от Северных всем своим укладом и бытом. Поселенцы Южных штатов были весьма далеки от сумрачной пуританской ортодоксальности. В Новый Свет их привела жажда наживы и авантюры. На юге устанавливается плантационное землевладение, вводится рабство, но отсутствует гнет пуританизма. Естественно поэтому, что светская театральная культура развивается именно здесь, а не в северных колониях, зажатых в тиски теократии. Не случайно первое театральное здание было построено в 1716 году в Вильямсбурге, столице Виргинии. Здесь же 15 сентября 1751 года «Венецианским купцом» Шекспира открыл свой первый сезон театр Льюиса Халлема, руководителя первой наиболее значительной труппы англичан, фактически положившей начало профессиональному театальному искусству в Северной Америке. Помимо самого Халлема, его жены и троих детей труппа состояла из десяти взрослых актеров и актрис. Льюис Халлем держал одно время небольшой театр в Лондоне. Не выдержав конкуренции, он покинул родину и отправился в Новый Свет, который представлялся ему, как и многим другим, обетованной землей. Прибыв в Южные штаты в 1750 году, Халлем после почти годового пребывания в Виргинии уехал с труппой в Нью-Йорк. Уже в этом городе, принадлежавшем к центральным колониям, он понял, что Северная Америка далеко не рай. Оказавшись жертвой гонений на театр и актеров, он вынужден был обратиться к населению Нью-Йорка с призывом поддержать его спектакли.

Халлему все же удалось в конце концов укрепить свое положение и заслужить признание зрителей постановками пьес Шекспира («Король Лир», «Венецианский купец», «Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло»), Лилло («Лондонский купец»), Конгрива («Любовь за любовь»), Гея («Опера нищего»), Роу, Аддисона, Сиббера, Фильдинга, Гароика. Труппа не только разъезжает по Северной Америке, но и отправляется даже на Ямайку. После смерти Халлема его жена выходит замуж за английского актера Давида Дугласа, который становится во главе реорганизованной им труппы. В 1758 году Дуглас возвращается в Америку. Ведущими актерами его труппы были его жена и ее сын от первого брака — Льюис Халлем-младший.

Давиду Дугласу, как и его предшественнику, пришлось вести упорную борьбу с косностью пуританских властей. Непрестанные нападки с их стороны обрекали труппу Дугласа на бродячую жизнь и заставляли ее изыскивать все новые способы маскировки. Так, в Новую Англию труппа приехала под видом «Театральной академии», дающей не спектакли, а «диссертации».

Трагедия «Отелло» именовалась на афишах «моральным диалогом». Дальше в афише сообщалось, что «миссис Моррис исполнит роль юной и высоконравственной жены, которая, будучи ошибочно заподозрена в неверности, подвергается в соседней комнате удушению своим мужем».

Полагая эту меру предосторожности недостаточной, Дуглас в заключение обращался к читателю афиши с чувствительным призывом: «Приди, читатель, но прежде, чем уйти, пролей слезу над невинностью злосчастной».

Наряду с пьесами Шекспира и Гольдсмита труппа Дугласа в 1767 году впервые поставила трагедию американского драматурга Томаса Годфри (1736—1763) «Парфянский принц»¹. Трагедия Годфри была опубликована в 1765 году. На протяжении 1917—1918 годов она переиздавалась трижды.

В этой пьесе изображались кровавые дворцовые распри в далеком Парфянском государстве в начале нашей эры. После победы над арабами возвращается старший сын короля Артабана доблестный и благородный Арзас. Его ненавидит брат Вардан, мечтающий о королевской власти. При помощи клеветы ему удается обвинить Арзаса в измене, что вызывает гнев короля, усугубляемый ревностью. Король пылает страстью к прекрасной пленнице-арабке Ивенте, которую любит Арзас. Арзас арестован. Тем временем короля убивают по приказу Вардана. Узнав о происшедшем, войска восстают и атакуют дворец. Происходит поединок между Арзасом и Варданом. Вардан убит. Ивенте ошибочно сообщают о гибели Арзаса. В отчаянии она выпивает яд. Арзас закалывается.

«Парфянский принц» примечателен как первая получившая доступ на сцену американская трагедия. Ее образы, содержание, композиция свидетельствовали о несомненном влиянии английской драматургии эпохи Возрождения. В то же время пьеса Годфри заключает в себе просветительские элементы, которые впоследствии получают развитие в драматургии Тайлера и Данлепа. В «Парфянском принце», написанном в годы идейной подготовки войны за независимость, слышится тираноборческий мотив, навеянный борьбой с монархическим гнетом английской метрополии. Автор выводит на сцену благородного и мудрого пленника-араба, который указывает монарху на непрочность королевской власти. Эти слова простого человека, олицетворяющего мысли и чувства народа, воспринимались как призыв к действию. Трагедия Годфри приобретала большое общественное звучание.

Дуглас долго и мужественно боролся с пуританским обскурантизмом, отстаивая право театра на жизнь и творчество. Это ему

¹ Трагедия Годфри была вновь поставлена в 1915 г.

стоило много сил и здоровья. Перед началом революции он отстранился от театральных дел и уехал на Ямайку. Руководство труппой принял на себя сын Халлема — Льюис Халлем-младший.

После войны за независимость, во время которой спектакли были запрещены, труппа Халлема продолжает занимать главенствующее положение в театральной жизни страны. В 1785 году Халлем объединяется с антрепренером Джоном Генри, содержавшим до этого театр в Филадельфии. Отныне их труппа получает название «Старой американской компании». По тому времени она считалась лучшей. Ее единственной достойной соперницей в 1794 году становится Филадельфийская труппа, организованная актером Томасом Вигнеллом, находившимся ранее в составе «Старой американской компании».

АМЕРИКАНСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ТЕАТРА

По мере того как усиливался гнет метрополии, волна возмущения в колониях все возрастала. Восшествие на английский престол короля Георга III в 1760 году и приход к власти реакционного правительства ториев усилили оппозиционные настроения колонистов.

Объявление королевской собственностью обширных земель за Аллеганскими горами мешало развитию плантаций и ферм. Так как английскому правительству было выгодно использовать колонии в качестве источника сырья и рынка сбыта, оно сознательно препятствовало развитию американской промышленности и всячески ограничивало американскую торговлю.

Такая политика, естественно, вызвала резкое недовольство среди различных слоев населения колоний. Бойкот английских товаров и известное «бостонское чаепитие»¹ послужили непосредственным поводом к началу военных действий.

В борьбе с феодально-монархическим гнетом метрополии английские колонии Северной Америки одержали победу. В результате кровопролитных боев, длившихся семь лет (1776—1783), была образована федеральная буржуазно-демократическая республика — Соединенные Штаты Северной Америки.

В. И. Ленин назвал американскую войну за независимость «одной из тех великих, действительно освободительных, действи-

¹ Инцидент, происшедший в декабре 1773 года в Бостонском порту: в знак протеста против ввоза английских товаров бостонцы напали на корабли, привезшие английский чай, и выбросили его в море.

тельно революционных войн, которых было так немного среди громадной массы грабительских войн»¹.

Впервые в истории была выработана декларация, в которой провозглашались все основные буржуазно-демократические свободы. Влияние американской революции на развитие демократического движения в странах Европы было огромным.

Однако практические результаты буржуазной революции не оправдали чаяний широких масс.

Многие феодальные пережитки колониального периода уцелели. Освободившиеся земли захватила крупная буржуазия. Сохранились расовое неравенство, цензовое избирательное право, налоговая система, разорявшая мелких фермеров. «...Существеннейшим из прав человека было объявлено право буржуазной собственности»² — эти слова Энгельса, характеризующие одну из основ буржуазного строя, полностью применимы к Америке рассматриваемого периода. Конституция 1787 года фактически оказалась далекой от тех идеалов, к которым призывали просветители XVIII века.

Война за независимость готовилась на протяжении XVIII века всем ходом развития материальной и духовной жизни колоний. Противодействие экономическому гнету метрополии сопровождалось интенсивным ростом гражданского самосознания, противопоставлявшего себя старому феодальному порядку и пуританству. Деизм и торжество разума становятся основными лозунгами американского Просвещения. Эти лозунги получают доступ к широким слоям народа прежде всего с помощью газет. В раннюю предреволюционную пору, когда национальная художественная литература была еще слабо развита и не входила в культурный обиход поселенцев, большую роль в формировании мировоззрения играла пресса. Это было действенное эффективное средство распространения просветительских идей. Наряду с газетами широкой популярностью пользовались также альманахи, календари и тому подобная литература, приобретающая воспитательное значение благодаря таким ее создателям, как выдающийся американский просветитель Вениамин Франклин.

Развитию просвещения в значительной мере способствовали также библиотеки и типографии, колледжи и университеты, возникшие в английских (особенно северных) колониях вскоре после их основания. Учебные заведения помогли воспитанию многих передовых людей того времени, впоследствии принявших участие в освободительном движении. Так, в Гарвардском колледже учились Самюэль Адамс и Джон Адамс, в колледже Вильгельма и

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 28, стр. 44.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 18.

Марин — Вашингтон и Джефферсон, в колледже Нью-Джерси — Френо и Брекенридж и т. д.

Глава американского Просвещения, политический деятель, ученый и писатель Вениамин Франклин (1706—1790) был основателем Филадельфийского колледжа и Американского философского общества, являвшегося своего рода академией наук. Франклину удалось высвободить образовательную систему колледжа из-под гнета теологических канонов. Эта победа великого просветителя объяснялась его общественным и личным авторитетом. Чтобы оценить все значение начинаний Франклина, необходимо учесть, что в то время борьба с религией, служившей главным идеологическим оружием пуританских властей и церковников, была обычно малоуспешной. Колониальный обскурантизм пустил слишком глубокие и крепкие корни. Он не сдавал своих позиций тем более, что находил поддержку среди консервативной части американского общества. Даже после политической победы буржуазной революции участие церкви в делах государства и, главное, ее влияние на широкие массы людей, остаются фактически нерушимыми. История американского театра XVIII и первой половины XIX века, как уже указывалось, подтверждает это особенно наглядно. Крестовый поход, объявленный против «греховных» театральных представлений, не прекращается.

Эпоха Просвещения, эпоха подготовки буржуазной революции — одна из наиболее ярких и доблестных страниц американской истории.

Это был период все растущего политического и культурного подъема молодой страны, стремившейся порвать узы феодального угнетения английской метрополии и выйти на широкий путь самостоятельного экономического и культурного развития. Колониальная Америка выдвинула в эту пору целую плеяду блестящих, разносторонне одаренных людей. Многие из них были выдающимися общественными деятелями, возглавившими освободительное движение. Кипучая деятельность Вениамина Франклина, Томаса Пейна, Томаса Джефферсона, Джона Адамса и других, их устные и печатные выступления были той могучей силой, которая поднимала на борьбу за свободу и независимость.

Отличительная особенность американского Просвещения заключалась в том, что его идеологи и политические вожди не только подготовили революцию, но и приняли в ней непосредственное участие.

Так, Вениамин Франклин был организатором сообщества трудящейся молодежи — ремесленников, подмастерьев, торговцев, которые занимались самообразованием и распространением различных полезных знаний; он был также издателем крупнейшей газеты, организатором публичной библиотеки и общественной

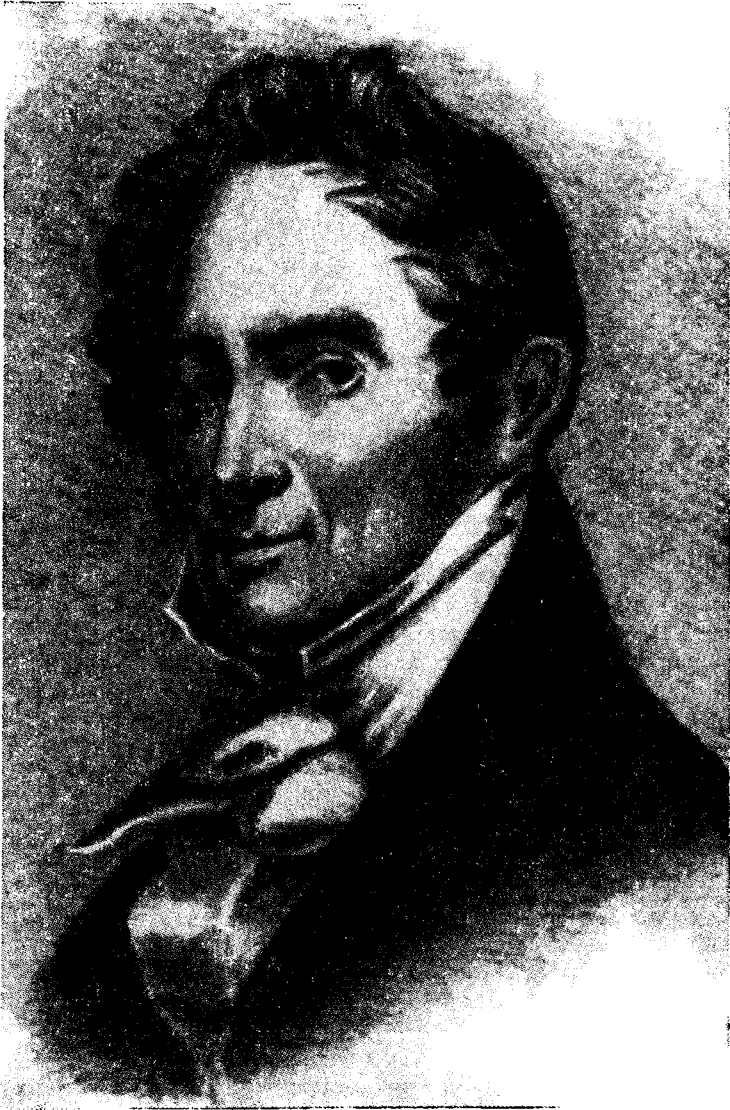
больницы. В 70-х годах он искусно и смело борется с колониальной политикой метрополии. Во время революционных событий Франклин находится в числе руководящих членов Конгресса и редактирует «Декларацию независимости». После окончания революции он продолжает служить молодой республике на посту дипломата в странах Европы. Столь же активная деятельность типична также для других американских просветителей.

Революционно-демократические идеи американского Просвещения нашли широкое отражение не только на страницах газет. Многосторонность великих просветителей — Франклина, Джефферсона, Пейна и других вождей революции проявлялась, в частности, в их литературном и публицистическом даровании. Вениамин Франклин был автором целого ряда произведений, направленных против английской метрополии. Особенной популярностью пользовалась его «Автобиография» (полностью опубликованная на английском языке только в 1868 году). Известны также меткие и острые печатные выступления Франклина против рабства, политических нравов монархии, религиозного догматизма. Одним из величайших документов эпохи Просвещения и буржуазной революции в Америке явилась «Декларация независимости» (1776) Томаса Джефферсона (1743—1826). Он же был автором «Заметок о Виргинии» (1787) — теоретического труда, посвященного важным жизненным проблемам страны.

Крупнейшим политическим писателем американской революции был Томас Пейн (1737—1809), автор «Кризиса» (1776—1783) — яркого публицистического произведения в тринадцати выпусках, последовательно отражавшего этапы войны за независимость и горячо агитировавшего за нее. Еще в большей степени он прославился своим памфлетом «Век разума» (1794), направленным против религии и гнета церкви в защиту свободы разума как единственного направляющего и руководящего начала в жизни человека.

Эпоха войны за независимость породила много произведений различных жанров. Немало вдохновенных страниц посвятили ей романист Брекенридж, поэты Френо, Барлоу и ряд других. Единственным отстающим участком американской культуры был театр. Он не мог внести свой новый вклад в духовную жизнь страны, потому что в это время национального театра еще фактически не существовало.

Патриотический дух народа, его ненависть к угнетателям и жажда освобождения не прозвучали во весь голос со сценических подмостков, так как театральные представления во время войны были запрещены (спектакли ставились только в армии). Но в драматургии настроения этой героической для американской нации эпохи нашли свое отражение.



Вильям Данлеп

Драмы, печатавшиеся в эти годы анонимно, отличались невысоким художественным уровнем, тяжеловесной риторичностью, отсутствием живого действия. Однако пронизывающие их мотивы патриотизма, свободолюбия и гражданского самосознания, наличие в некоторых из этих пьес героического пафоса и сатирической остроты делали их ценными историческими документами, раскрывающими лучшие черты американского народа. Таковы в первую очередь пьесы Брекенриджа и Мерси Отис Уоррен, сестры государственного деятеля и писателя-демократа Джемса Отиса.

Американский писатель-просветитель Гью-Генри Брекенридж (1748—1816) известен не только своим сатирическим нравоописательным романом «Современное рыцарство, или Приключения капитана Джона Фарраго и Тига О'Ригана, его слуги» (ч. I, 1792; ч. II, 1815), но и пьесами, посвященными борьбе за независимость. Еще в годы учения в колледже он вместе с поэтом Френо написал поэму «Растущая слава Америки» (1771), в которой отразил свободолюбие колонистов.

Драма «Сражение при Банкер-Гилле» (1776), воспроизводящая подлинные события, проникнута любовью к родине, восхищением ее военачальниками и ее солдатами, смелость которых вынуждены признать даже враги. Брекенридж не грешит односторонностью в оценке вражеского лагеря. Англичане изображаются у него не только негодяями и убийцами, как в некоторых произведениях той поры. Оставаясь верным жизни, автор рисует положительные и отрицательные образы как американцев, так и англичан. Среди последних есть люди, дружески относящиеся к колонистам, не желающие воевать с ними. Подобный метод раскрытия характеров является большим достоинством автора и способствует более полному выявлению его основной патриотической идеи. В целом драма Брекенриджа статична; в этом ее основной недостаток. Но диалоги, написанные стихами, отличаются живостью и благородством стиля. Особенно хороши вдохновенные, горячие речи генералов Гардинера и Уоррена, с которыми они обращаются к своим войскам перед тем как вести их в атаку.

В драме «Смерть генерала Монтгомери» (1777) Брекенридж рисует смелую, хотя и неудачную операцию прославленного военачальника, попытавшегося атаковать захваченную врагами крепость в Квебеке. Генерал Монтгомери и его соратники погибают в неравном бою, но им на смену приходят другие, и дело революции продолжает жить. Наряду с героической темой в драме звучит и тема обличительная. Автор выводит на сцену дух умершего генерала Вольфа, который произносит гневную речь, направленную против английского короля и парламента. Есть все основания думать, что обе драмы были поставлены в театре Мерилендской академии, в которой Брекенридж в то время преподавал.

Создание драм Мерси Отис Уоррен (1728—1814), посвященных революции, особенно знаменательно прежде всего как проявление высокой гражданственности. Как и большинство колонистов в те мятежные годы, она прониклась желанием внести свой вклад в общенародное дело. Эпоха Просвещения и война за независимость повысили политический и духовный уровень людей. Революция рождала героев-борцов, трибунов, писателей. Мерси Отис Уоррен явилась одним из них. Общение с такими деятелями, как Джемс Уоррен, Самуэль Адамс, Джон Адамс, Джефферсон, Дикинсон, укрепило ее стремление служить родине своим искусством. Насколько большое общественное значение придавали этому величайшие люди Америки той поры, видно, например, из письма Джона Адамса к Джемсу Уоррену, брату Мерси Отис Уоррен от 22 декабря 1773 года. Сообщая о «бостонском чаепитии», Адамс высказывает надежду, что этот инцидент будет описан поэтическим пером, которое не имеет себе равного в нашей стране. Очевидно, эта оценка подсказана знакомством с первой пьесой Мерси Отис Уоррен «Низкопоклонник» (1773).

Перенесение действия этой пьесы в далекие края было вынужденной маскировкой, которая, однако, не помешала воспринимать остроту и злободневность событий, касавшихся чести и независимости колоний. В основу драмы положены факты, получившие огласку благодаря перехваченной переписке с англичанами губернатора одной из колоний — предателя и лицемера. Будучи английским шпионом, он вел двойную игру, выдавая себя за ревностного слугу отечества. Губернатор Томас Хатчинсон выведен в драме под именем Рапешо. Автор показывает его попытку подавить назревающее освободительное движение. Обличительные мотивы в пьесе перемежаются с героическими. Под именами Брута, Кассия, Юния автор выводит Джемса Отиса, Джона Адамса, Самуэля Адамса — верных сынов своей родины, готовых служить ей преданно и бескорыстно. Эти образы особенно удались Мерси Отис Уоррен, быть может, потому, что она была хорошо знакома с их прототипами.

В другой пьесе — «Группа» (1775) — Уоррен, умело пользуясь приемами сатиры, зло высмеивает членов английского парламента, хозяйничавших в колониях накануне войны за независимость. Автор обращается к событиям 1774 года, когда после «бостонского чаепития» английский парламент запретил торговлю через Бостонский порт. Не ограничившись этой мерой, английское правительство решило подавить растущее революционное движение, центром которого являлся Массачусетс. Была отменена колониальная хартия, объявлено осадное положение, посланы британские войска. Колонии ответили почти повсеместным сопротивлением. Был спешно созван Континентальный конгресс. Консер-



Мерси Отис Уоррен

вативное большинство обратилось к английскому королю с просьбой пойти на уступки. Король отказал и отдал приказ блокировать берега Америки. Американский народ встал на защиту своей родины. На Западе военные действия начались еще раньше, в октябре 1774 года. Действие пьесы концентрируется вокруг отмены Массачусетской хартии и назначения Совета указом короля, а не выборным путем, что противоречило насущным интересам народа и порождало недовольство с его стороны. Те, которые принимали назначение в Совет,— консерваторы, роялисты, приверженцы феодальных привилегий,— были врагами Америки, стремившимися нажиться и выдвинуться ценой предательства.

Колонисты знали своих друзей, но знали и врагов. Острая сатирическая стрела, направленная рукой Мерси Отис Уоррен, попала точно в цель. На этот раз центральной мишенью был Фостер Хатчинсон, брат пресловутого губернатора Томаса Хатчинсона, бежавшего в то время в Англию. Наряду с другими членами «Группы» он являлся олицетворением тех вполне реальных злых сил, которые подрывали страну изнутри.

Мерси Отис Уоррен приписывается также несколько других пьес. Две из них, трагедии в стихах «Разграбление Рима» и «Дамы из Кастилии», изданные в 1790 году и, кажется, не увидевшие сцены, действительно принадлежат ей. Что касается фарса «Пестрая компания», изданного в Бостоне в 1779 году, то ее авторство точно не установлено. «Пестрая компания» — одна из последних уцелевших и не забытых патриотических пьес. Это сатира на «высший свет» Бостона, представители которого считали, что «поддержка революции несовместима с прочным общественным положением». Автору удалось образы чванливых и претенциозных бостонских дам, а также противопоставленные им положительные персонажи военного и моряка. Как и в большинстве тогдашних пьес, в этом фарсе мало действия, но диалог построен интересно и остроумно.

Живая речь и яркая обрисовка характеров присущи также трагикомедии «Падение британской тирании, или Триумф американской свободы. Первое сражение» (1776). Автор этой пьесы, Джон (или Джозеф) Ликок из Филадельфии, проводит мысль, что американская революция была подготовлена в английском парламенте. Он показывает разложение и коррупцию среди почтенных парламентариев, их карьеризм, их враждебную колониям политику, направленную на то, чтобы поставить страну на колени.

В пьесе передана атмосфера назревающих событий. Автор показывает сражения в городах Лексингтоне и Конкорде, послужившие сигналом для начала войны с Англией. В драме впервые выведен образ великого полководца Джорджа Вашингтона, первого президента США.

Общественное значение театра и драматургии даже в том слабо развитом состоянии, в каком они находились в Америке в XVIII веке, подчеркивается тем фактом, что к ним обращались прогрессивные писатели и государственные деятели. Форма драматического произведения использовалась для пропаганды идей революции, для выражения патриотических чувств, для разоблачения врагов американского народа.

Не только Брекенридж, но и Томас Пейн, автор «Здравого смысла» и «Кризиса», отдал некоторую дань драматургии. Ему приписывают создание «Диалога» между призраком генерала Монтгомери, только что прибывшим из «потустороннего мира», и американским делегатом. Генерал Монтгомери выступает горячим поборником полного и безоговорочного освобождения страны от гнета Великобритании.

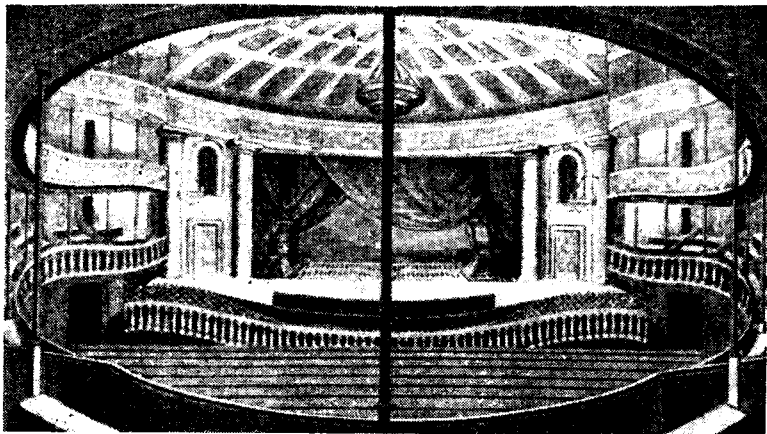
В драматургии, как и в литературе периода американской революции, нашли отражение различные политические взгляды и убеждения. Однако патриотические антимонархические произведения составляют огромное большинство, и лучшие из них остаются непреходящим культурным достоянием американского народа.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ США ПОСЛЕ ОКОНЧАНИЯ РЕВОЛЮЦИИ

Отдельные попытки возродить театральное искусство в Америке начались тотчас же после окончания революции. Однако регулярная театральная жизнь наладилась не сразу. Только в августе 1785 года в Нью-Йорке возобновляются спектакли возродившейся труппы Халлема, возглавляемой его сыном, Льюисом Халлемом-младшим.

В декабре 1785 года была впервые показана нью-йоркскому зрителю в исполнении актеров-профессионалов «Школа влословия» Шеридана. За ней последовали «Гамлет» и «Как вам это понравится» Шекспира в переделке Гаррика. При этом трагедии Шекспира и комедии Конгрива сменялись постановками опер, показами выступлений канатоходцев, дрессированных животных и других цирковых номеров.

Демократические настроения, усилившиеся во время революции, а затем под влиянием событий во Франции в 1793—1794 годах находят живой отклик в театральной жизни США той поры. Поставленная в 1794 году опера «Таммани, или Индийский вождь» миссис Хеттон, сестры знаменитых английских актеров Джона Кембля и Сары Сиддонс, стала символом республиканских идей «свободы, равенства и братства», провозглашенных за океаном.



Театр «Парк». Внутренний вид

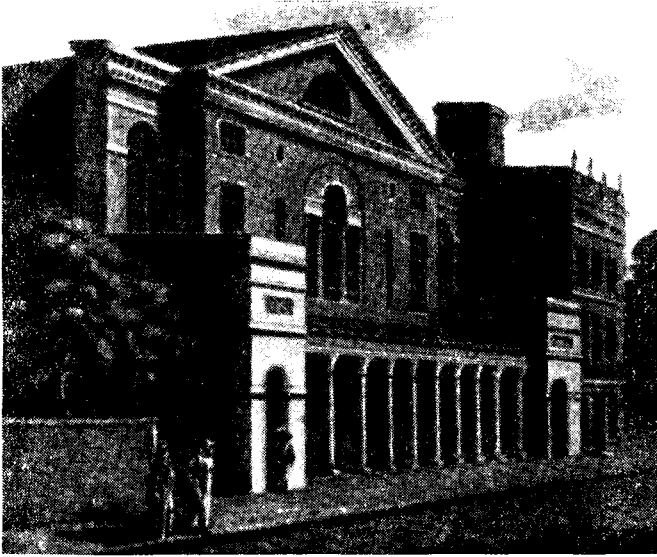
Духом свободолобия была проникнута постановка «Юлия Цезаря» Шекспира. Горячо воспринимались зрителем «Опера нищего» Гея и комическая опера «Робин Гуд» Мак-Нелла.

Появляются трагедии американских авторов, в которых тираноборческая тема является основной.

Одновременно в драматургии получает развитие актуальная для того времени тема национальной независимости страны. Создаются комедии, в которых осмеивается англофильство, утверждается превосходство американского образа мыслей и действий над английским.

Среди таких пьес особенно выделилась комедия Ройяла Тайлера (1757—1826) «Контраст» (1787) — первая национальная комедия, появившаяся в печати и поставленная актерами-профессионалами в конце 80-х годов XVIII века.

«Контраст» Тайлера интересен как образец просветительской бытовой нравоучительной комедии, созданной на материале американской жизни. Создавая пьесу в послевоенные годы, годы утверждения национальной независимости, Ройял Тайлер избирает мишенью для своего сатирического огня тех «англоманьяков», по мнению которых английский аристократ — самый высокий образец для подражания. Строя сюжет, очень сходный с комедией Шеридана «Школа злословия», автор рисует образ некоего Димпль-щеголя, лицемера и враля, чьи аристократические замашки приобретают совершенно карикатурный характер в поведении его слуги, который берет пример со своего хозяина. Димплю противо-



Театр на Честнат-стрит. Наружный вид

поставляется полковник Менли, патриот и участник войны за независимость, серьезный и благонамеренный человек, являющийся воплощением буржуазных добродетелей. Пропагандируя национальную независимость, Ройял Тайлер, стоящий на просветительских позициях, выступает с критикой пуританства. В пьесе есть сценка, не лишенная сатирической остроты, свидетельствующая о том, какое нелепое представление о светской культуре и театральном искусстве породили воззрения пуритан среди широких масс. Автор красноречиво передает рассказ слуги полковника Менли о его пребывании в «доме сатаны» и его искренний ужас, когда выясняется, что это был театр.

«Контраст» был опубликован по подписке в Филадельфии в 1790 году. Общественное значение пьесы подчеркивается тем фактом, что первым среди подписчиков оказался Джордж Вашингтон. Пьеса много раз ставилась в различных городах Америки в 80—90-х годах XVIII века. Она снова появилась на сцене в Филадельфии в 1917 году.

Наиболее выдающимся деятелем американского театра периода его становления был Вильям Данлеп (1766—1859). Как и многие современники, рожденные эпохой Просвещения, Данлеп отличался кипучей энергией. Сын английского офицера в Нью-Джерси,

он не смог получить солидного образования, что компенсировалось, однако, его тягой к знаниям и любовью к книгам. С ранних лет Вильям Данлеп зачитывался Шекспиром и увлекался театром.

Потеря глаза в юном возрасте не помешала ему стать художником. Пребывание в Лондоне в 1784 году, знакомство с театральной культурой Англии, с высоким мастерством Чарльза Кембля и Сары Сиддонс оказали большое влияние на дальнейшую судьбу Вильяма Данлепа.

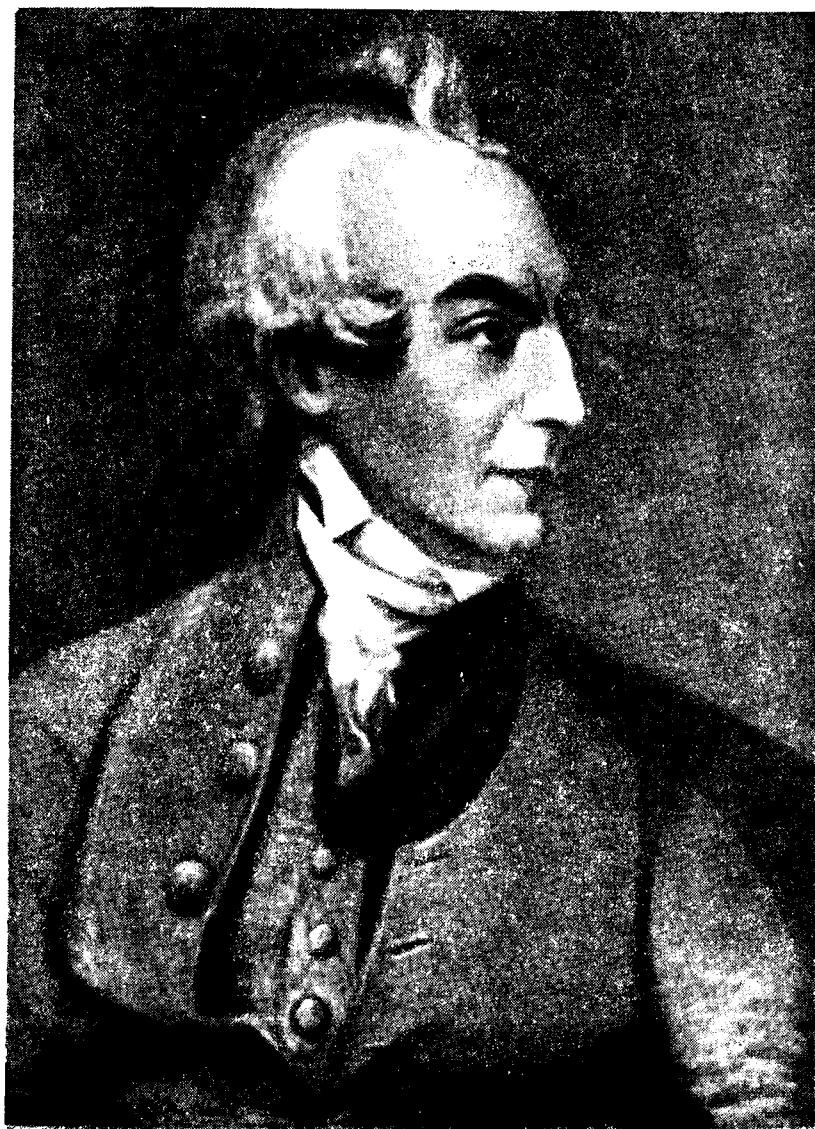
По возвращении на родину в 1787 году он становится драматургом. Первая его проба пера — комедия «Скромный солдат, или Любовь в Нью-Йорке», написанная в подражание «Контрасту» Тайлера — не была поставлена на сцене. Следующая комедия Данлепа — «Отца, или Американский шендизм» — была напечатана и поставлена в 1789 году. Она шла на сцене с большим успехом, обусловленным живостью действия и злободневностью темы.

Автор рассказывает здесь о том, как жена легкомысленного молодого торговца, желая проучить его за невнимание к ней, отдает предпочтение поклоннику, который выдает себя за английского офицера, в действительности же является слугой мнимо-умершего американского капитана Халлера. Одновременно он ухаживает за Каролиной, сестрой прелестной дамы. Положение усложняется. Возникает ряд забавных кви-про-кво. В решительный момент на сцене появляется опекун обеих героинь, полковник Дункан, спасающий их с помощью Халлера, который оказывается сыном полковника. Выясняется также, что Халлер и Каролина не только знакомы, но и помолвлены. Комедия кончается наказанием порока и торжеством добродетели.

Автору удалось избежать тяжеловесной морализации, присущей многим просветительским пьесам. Отстаивая идеалы буржуазной семейственности и добропорядочности, критикуя повадки английского офицера и утверждая в качестве положительного героя американца, Данлеп поучает весело и легко, строя свою пьесу на реалистической основе. Но при всем этом его пьеса содержит в себе значительный элемент сентиментальности, проявившейся особенно сильно в описании отношений отца и сына, которые неожиданно находят друг друга после долгой разлуки.

Данлеп отдал дань различным темам и различным жанрам. Он написал около десяти патриотических пьес, большая часть которых не появилась в печати. Таковы: «Храм независимости», «Размышления о прошлом, или Американская революция», «Сражение под Новым Орлеаном» и т. д.

Выполняя просьбу комедийного актера Вигнелла, Данлеп написал в 1789 году к его бенефису веселую интермедию, в которой



Джозеф Джефферсон



Джон Хочкинсон

фигурирует главное действующее лицо популярной в те годы пьесы О'Кифи «Бедный солдат». Простой парень Дерби, отставной солдат, весельчак и остролов, вернувшись в родную Ирландию, рассказывает о своих странствиях по свету, в которых главное место принадлежит Америке. Особенно удачна та часть стихотворного монолога солдата, в которой он правдиво и непосредственно излагает свои впечатления о генерале Вашингтоне. Дерби, олицетворяющий широкие народные массы, высказывает их отношение к великому деятелю американской революции. Дерби воспринимает его как своего, такого же простого человека, покинувшего, как и он, свою ферму, чтобы идти на войну. Бедные люди любят его как отца или брата, говорит Дерби.

Искренний тон и остроумные шутки, наполняющие интермедию, вызвали оживленную реакцию зрителей, в том числе и самого Вашингтона, присутствовавшего на одном из спектаклей.

Наиболее известной патриотической пьесой Данлепа является трагедия «Андре», впервые сыгранная и опубликованная в Нью-Йорке в 1798 году.

Андре — не вымышленный персонаж. Это имя принадлежало известному в истории США английскому шпиону. Автор не дает точного указания о времени действия трагедии. Можно предположить, однако, что происходящие в ней события относятся к завершительному этапу войны за независимость.

В военный лагерь, расположенный недалеко от деревни Тепен, возвращается молодой капитан Бленд и узнает, что пойман английский майор Андре, оказавшийся шпионом. Бленд потрясен. Этот человек его друг, он спас Бленда от верной смерти, когда тот лежал, истекая кровью на поле боя, и каждую минуту мог стать жертвой врагов — англичан. Теперь наступила очередь Бленда отплатить ему добром за добро. Во время свидания с Андре Бленд узнает, что тот был схвачен еще до того как стал шпионом, но что его действительно склонил к этому изменник родины американец Арнольд (личность, неизвестная в истории США). Раскаяние Андре, его стремление искупить свою вину смертью только укрепляет желание Бленда спасти его. Но все усилия Бленда тщетны. Генерал (в его лице автор выводит на сцену Вашингтона) остается непреклонен даже тогда, когда поступает донесение, что в случае смерти Андре англичане расстреляют полковника Бленда. Все же они отпускают полковника Бленда на свободу, а генерал в свою очередь готов откликнуться на страстные мольбы возлюбленной Андре о его спасении. Но в тот момент, когда генерал намеревается отдать приказ о помиловании, ему сообщают о вероломстве врага: схвачен и повешен доблестный Гастингс. Андре уводят на расстрел.

Идея патриотизма — основная в трагедии Данлепа. Служение

родине — превыше всего. Сознанием этого преисполнены почти все выведенные в пьесе солдаты американской армии, в каком бы чине они ни состояли, и прежде всего сам генерал, образ которого выписан тщательно и любовно. Он является олицетворением разума и патриотического долга. Но этими чертами не ограничивается его характеристика. Генерал не предстает сухим резонером. Это живой человек, справедливый и проникательный, умеющий откликаться на чужое горе, умеющий жалеть и прощать. Но свои душевные движения он подчиняет высокой принципиальности и воинской дисциплине. Это качество — единственное оружие, при помощи которого можно преодолеть человеческие слабости и недостатки, все то, что приводит к несчастьям и катастрофам, в том числе к войне, так как и она, по мнению автора, является результатом греховности человека. Такая точка зрения смыкается с концепцией федералистов, усматривавших корень всех зол в несовершенстве человеческой природы.

Антитезой генерала в какой-то мере является молодой Бленд. Он весь во власти чувств, которые иной раз одерживают верх над его разумом и долгом воина и гражданина.

Характеристика Андре свидетельствует об отсутствии в трагедии узкого национализма. Автор горячо отстаивает интересы своей родины, но это не мешает ему видеть положительные явления в жизни Европы, и прежде всего Англии, и быть справедливым в оценке представителей враждебного лагеря. Он дифференцирует свое отношение к ним. Стремление проникнуть в психологию человека, кем бы он ни был, помогает драматургу правильно показать многообразие его внутреннего облика. Андре сражается против Америки, но в то же время он спасает одного из ее доблестных сынов. Он намерен причинить зло Америке, но раскаивается, что выбрал путь шпионажа. Автор считает, что Андре за-



Вильям Уоррен в роли Питера Тизла
(«Школа злословия» Шеридана)



Томас Купер в роли Гамлета

служил смерть, как враг американского народа. Но в то же время драматург не скрывает человеческих достоинств врага, не рисует его одной черной краской. Тем самым он не пытается облегчить зрителю и себе самому задачу морального осуждения врага. Правда жизни и стремление к исторической достоверности подсказали автору именно такое решение образа, а реакция зрительного зала подтвердила его правоту.

Мужественность и сдержанность трагедии порой снижается некоторой сентиментальностью. Такова сцена, в которой показано, как жена и дети полковника Бленда узнают о грозящей ему опасности. Такова также сцена свидания Андре с его возлюбленной. Однако эти частности не умаляют главных достоинств

пьесы — ее патриотической направленности, героического духа, правдивости и живости ее действия.

Трагедия имела успех у зрителей. Однако на первом же представлении они освистали сцену, в которой молодой Бленд, выражая протест против отказа генерала помиловать Андре, срывает с себя знаки отличия. Подобный поступок вызвал справедливый гнев тех, чьи отцы и братья еще недавно собственной кровью добывали свободу и независимость. Этим людям было слишком дорого все то, что связывалось в их представлении с честью солдата.

Автор принял поправку, внесенную в его пьесу самой жизнью. В новой, исправленной редакции пьесы Бленд ведет себя сдержаннее. С 1803 года трагедия «Андре» идет под названием «Слава Колумбии».

Тема борьбы за свободу и независимость, к которой неоднократно обращался в своем творчестве Данлеп, разрабатывалась им не только на материале отечественной войны. Он написал еще либретто оперы «Стрелки, или Швейцарские горцы», посвященное истории Вильгельма Телля. Либретто появилось в печати в 1796 году, и тогда же опера была поставлена на сцене. Несмотря на ряд недостатков (многословие, тяжеловесность действия, от-

сутствие в некоторых сценах органического слияния музыки с либретто оперы), она понравилась публике.

Многим пьесам Данлепа, написанным в конце XVIII и в начале XIX века, присущи черты предромантизма с характерным для него культом иррационального, уходом в фантастику и т. д. Таковы, например, мелодрама «Роковой обман, или Усугубление вины», опубликованная в 1806 году под названием «Лейстер», и «Аббатство Фонтенвиль» (1795), мелодрама, написанная по роману Анны Редклиф «Лес».

Большое место в творчестве Данлепа занимают обработки и переделки пьес немецких и французских авторов. Данлеп стремился популяризировать европейскую драматургию, но в погоне за внешней занимательностью он часто знакомил американцев далеко не с лучшими ее образцами. Среди переводов и переделок Данлепа классические произведения насчитываются единицами («Дон-Карлос» Шиллера). Есть пьесы Мерсье, Пиксерекура. Но больше всего внимания Данлеп уделял Коцебу. Подобный выбор объяснялся не столько личными склонностями Данлепа, сколько его стремлением удовлетворить вкусы публики. Данлеп был особенно заинтересован в этом как антрепренер.

На протяжении многих лет драматургическая деятельность Данлепа тесно переплеталась с его работой антрепренера. Началось это весной 1796 года, когда Данлеп приобрел четверть пая в «Старой американской компании». Он стал партнером Халлема и Хочкинсона — двух актеров, боровшихся за первенство и враждовавших между собой. В конце сезона Халлем отказался от директорских обязанностей и остался в труппе только в качестве актера, предоставив Данлепу преодолеть все административно-финансовые и творческие затруднения.

Понимая, какое большое значение имеет театральное помещение для качества спектаклей и успеха у зрителей, Данлеп арендовал в 1798 году новый, более просторный и удобный театр — «Парк», вмещавший две тысячи зрителей. С этого времени театр



Джордж Кук
в роли короля Лира



Элиза Кембл-Уитлок

на Джон-стрит, являвшийся около тридцати лет крупнейшим театром Нью-Йорка, закрылся.

Однако новый театр не принес Данлепу удачи. Теперь уже и Хочкинсон отказался от должности директора театра, взвалив весь груз тяжелых административных обязанностей на плечи Данлепа. Не получив желаемого высокого гонорара за свою актерскую работу, Хочкинсон вместе с женой покинул театр. Вслед за ними из театра ушло еще несколько ведущих актеров. Положение Данлепа становилось все труднее. Эти трудности усугубились вследствие эпидемии желтой лихорадки, свирепствовавшей в эти годы в США. В период ее обострения зрительный

зал театра пустовал. Однако Данлеп не сдавался. Он продолжал отстаивать свой театр и делал это прежде всего при помощи соответствующего репертуара.

Выбор его часто падал на пьесы Коцебу. Данлеп несколько не обольщался относительно их идейного и художественного качества, но пьесы эти нравились зрителю, а следовательно, обеспечивали театру финансовое благополучие, без которого он не мог существовать.

Данлеп ставит не только переводы и переделки пьес Коцебу, но также свои пьесы, французские и немецкие мелодрамы. Так, например, в 1802 году он показал зрителям свою обработку немецкой пьесы Бабо «Стрельцы», которая шла в его театре под названием «Петр Великий». В центре пьесы стояла монументальная фигура русского царя. Петр Великий изображался волевым, сильным, целеустремленным человеком.

В 1801 году, когда Данлепу удалось пополнить труппу рядом талантливых актеров, он осуществляет постановку пьес Шекспира «Ромео и Джульетта» и «Много шума из ничего».

Несмотря на все стремления Данлепа повысить художественный и материальный уровень работы своего театра, ему это удавалось лишь в течение короткого времени. В феврале 1805 года он

обанкротился и закрыл театр. Однако мысль о практической театральной деятельности не оставляет Данлепа. Никакие тяготы и горькие разочарования не могли отбить у него желания снова приобщиться к живой жизни театра. Весной 1806 года он принял приглашение актера Томаса Купера, арендовавшего театр «Парк», и занял в нем должность заместителя директора. Антрепренерская деятельность Данлепа заканчивается в 1812 году. Он возвращается к профессии художника. Однако и в это время он пишет пьесы и работает над обширными трудами по истории американского театра и живописи.



Анна Мерри

Театральная жизнь Соединенных Штатов конца XVIII и начала XIX века

неразрывно связана с именем Данлепа. Его справедливо называют «отцом американской драмы». Но этим не исчерпывается его выдающаяся роль в истории культуры Америки. Будучи первым профессиональным драматургом США, Данлеп заложил основы не только национальной драматургии, но и национального театра. В течение многих лет он самоотверженно и бескорыстно трудился над его созданием. Он неустанно боролся с делячеством и рутинерством, проникавшими уже тогда в театральное искусство США. В своей «Истории американского театра» (1832) Данлеп неоднократно указывает на губительность частной коммерческой основы театрального дела в США. Он подчеркивает необходимость создания в Америке государственного театра. Только такой театр, по его мнению, сможет достичь высоких образцов подлинного искусства. В истории американского театра раннего периода плодотворная новаторская деятельность Данлепа не имеет себе равных.

Позднее возникновение американского театра и жестокие притеснения со стороны пуританских властей отрицательно сказались на общем развитии театрального искусства США и, в частности, на его актерском мастерстве. Американский театр XVIII

века не знал выдающихся актеров — местных уроженцев. Все крупные американские артисты были по происхождению англичанами; в Англии обычно и начиналась их карьера.

Приток талантливых актеров заметно усилился после войны за независимость. Это объяснялось некоторым оживлением театральной жизни страны и, в частности, активностью антрепренеров, усиленно искавших и приглашавших на подмостки своих театров новых актеров, чьи имена могли бы привлечь зрителя. Что касается актеров, то их привлекала неведомая страна, возможность шумного успеха и высокие гонорары. В последней четверти XVIII века на американской сцене появляется целая плеяда даровитых исполнителей.

Лучшим комедийным актером этих лет считался Томас Вигнелл (1753 (?) — 1803), двоюродный брат Льюиса Халлема, впервые выступивший в Америке в 1785 году. Его любимыми ролями были Джозеф Сёрфес в «Школе злословия» Шеридана и Дёрби в пьесе О'Кифи «Бедный солдат». Он был изобретателен и щедр на выдумки, но при этом не нарушал авторского замысла и не опускался до комикования. Вигнелл был очень популярен у современников. Каждый раз, когда Вашингтон посещал театр «Старой американской компании», Вигнелл неизменно встречал его у входа и провожал на место.

Еще более примечательным явлением был Джон Хочкинсон (1767. (?) — 1805), прославившийся исполнением различных ролей в комедиях, трагедиях и операх. Он был обладателем незаурядного певческого голоса и потому выступал в качестве оперного артиста. Но подлинным призванием его все же были комедийные роли. В театрах Англии за Хочкинсоном утвердилось прозвище «провинциального Гаррика». Это имело свои основания. Исполнительское мастерство Хочкинсона отличалось правдивостью и простотой. Долгое время он сочетал творческую актерскую работу с антрепренерской.

Большим успехом пользовался также комедийный актер Вильям Уоррен (1767—1832), одно время выступавший партнером английской актрисы Сары Сиддонс. Его любимыми пьесами были комедии Шекспира и Шеридана, в которых он исполнял роли Фальстафа, Антони Абсолюта («Соперники»), сэра Питера Тизла («Школа злословия»). Уоррен выгодно отличался от большинства комиков той поры не только своим пристрастием к классике, но и умением воплощать классические образы, не прибегая к дешевой буффонаде.

В середине 90-х годов в Бостоне дебютирует Джозеф Джефферсон (1774—1832), талантливый исполнитель комедийных ролей, второй представитель семьи Джефферсон, давшей американскому театру ряд великолепных актеров.

Среди трагиков этой поры особенно выделились Джеймс Феннел (1766—1816), Томас Купер (1776—1849) и Джордж Кук (1775—1812). Воспитанник Итонского колледжа и Кембриджского университета, Феннел являл собой редкий для своего времени пример образованного актера. Он относился серьезно и вдумчиво к исполняемым ролям. Его любимой ролью была роль Отелло. Но Феннел не отдавал себя искусству целиком. Он занимался попутно всевозможными финансовыми делами, надеясь приобрести большое состояние, и это в конце концов отрицательно сказалось на его творчестве.

Противоположностью Феннела был живой, эмоциональный Томас Купер, не признававший углубленной работы над ролью и полагавшийся только на порывы вдохновения. Несмотря на неизбежные просчеты, которые он совершал, публика прощала ему все. Этому способствовал не только блистательный талант, но и прекрасная внешность и выразительный голос актера. Он дебютировал впервые в Филадельфии в 1796 году в роли Макбета, незадолго до этого покориw сердца зрителей лондонского театра Ковент-Гарден своим исполнением роли Гамлета. В течение тридцати лет Купер почти безраздельно царил на американской сцене.

Его единственным соперником мог бы стать Джордж Кук. Но знаменитый английский актер не успел этого сделать. Он промелькнул метеором на американской сцене, появившись на ней за год до своей смерти. Кук поразил американского зрителя правдивым и сильным исполнением роли Ричарда III. Он сумел раскрыть всю глубину злодейской природы шекспировского героя, не пытаясь усилить отталкивающее впечатление чисто внешними средствами. По поводу Кука — Макбета великий американский писатель Вашингтон Ирвинг писал: «... я считаю сегодняшнее исполнение одним из величайших образцов сценического искусства, какие я когда-либо видел. В игре Кука правда и простота оттесняют на задний план всякие сценические эффекты, трюки и декламацию. Если бы он пробыл здесь достаточно долго, чтобы публика могла глубоко вникнуть в его достоинства, он создал бы новое направление в актерском искусстве».

Среди актрис этого периода упоминают заслуживают Элиза Кембль-Уитлок (1762—1836) и Анна Мерри (1769—1808). Элиза Уитлок была сестрой знаменитой Сары Сидонс. По отзывам современников, она не только была на нее похожа, но и подражала ей. Успех сопутствовал Элизе Уитлок на американской сцене, как и в театре Геймаркет. Ее исполнение отличалось продуманностью и хорошим вкусом.

Анна Мерри тоже была трагической актрисой. Не обладая соответствующими внешними данными (высоким ростом, царст-

венной осанкой и т. д.), которые считались обязательными для трагических актрис, она тем не менее покоряла зрителей присутим ей обаянием, искренностью и подлинной силой чувств.

Подводя итоги, заметим, что XVIII век в истории театра США был порой его раннего детства. На протяжении XVIII века в США закладываются основы театра, происходит процесс его становления, сопровождающийся жестокой борьбой. В конце этого столетия уже понемногу начинает проявляться национальный характер американского театра, появляется первый профессиональный драматург, выдвигается ряд актеров. Многие из этих актеров, прибывших из Англии, ассимилируются в США и становятся родоначальниками целых поколений американских актеров.

Свое настоящее развитие эти зачатки театральной культуры США получают в XIX веке.



ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Общие пособия

Геттнер Г., История всеобщей литературы XVIII века. Перевод А. Н. Пыпина, изд. 2, Спб., 1896—1897.

Корш В. Ф. и Кирпичников А. И., Всеобщая история литературы, тт. III и IV, Спб., 1892.

Кожевников В. А., Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и критической философии, М., 1897.

Ла-Барт (де) Ф., Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия (I. Люди сумеречной поры. 2. Романтический синтез, 1780—1830). Лекции, М., 1914.

Стороженко Н. И., Очерк истории западноевропейской литературы. Лекции, читанные в Московском университете. Издание учеников и читателей, изд. 3, М., 1912.

Фриче В. М., Очерк развития западных литератур, изд. 4, М., 1931.

Луначарский А. В., История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, т. 2, изд. 2, М., 1930.

Шиллер Франц, История западноевропейской литературы нового времени, т. I, М., 1935.

Коган П. С., Очерки по истории западноевропейской литературы, изд. 12, под ред. проф. Я. Металлова, М., 1941.

Коган П. С., Очерки по истории западноевропейского театра, М., 1934.

Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2. Театр эпохи Просвещения, М.—Л., 1939.

Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941.

«Хрестоматия по истории западноевропейского театра». Составление и редакция С. С. Мокульского, т. 2. Театр эпохи Просвещения (XVIII век), М.—Л., 1937; изд. 2, исправленное и дополненное, М., 1955.

Артамонов С. Д. и Гражданская Э. Т., История зарубежной литературы XVIII века. Учебное пособие для педагогических институтов, М., 1956.

Gaehde Chr., Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart („Aus Natur und Geisteswelt“), 3-te Auflage, В., 1921.

Hughes Glenn, A short history of theatrical art from its beginnings to the present day, N.-Y., 1928.

Mantzius Karl, A history of theatrical art, trad. by Louise von Cossel, vol. V, L., 1921.

Nicoll Allardyce, The development of the theatre. A study of theatrical art from the beginnings to the present day, L., 1927.

Royer Alphonse, Histoire universelle du théâtre, t. IV, P., 1870.

Dubech Lucien, Histoire générale illustrée du théâtre, t. IV, P., 1933.

Bapst Germain, Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène, P., 1893.

Hammitzsch M., Der moderne Theaterbau. I Teil: Höfischer Theaterbau, B., 1906.

Zucker P., Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes, B., 1925.

Zucker P., Die Theaterdekoration des Klassizismus, B., 1925.

Gregor J., Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargestellt, W., 1924.

Gregor J., Wiener szenische Kunst. Das Bühnenkostüm, W., 1925.

Boehn Max, Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, B., 1921.

Winds Adolf, Geschichte der Regie, B. und Lpz., 1925.

Winds Adolf, Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterium zum Kammerspiel, B., 1919.

Eloesser A., Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im XVIII und XIX Jahrhundert, B., 1898.

Walzel O., Das bürgerliche Drama. „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“, Lpz., 1922.

Lukács Georg, Zur Soziologie des modernen Dramas. „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik“, 1914.

Pougin A., Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent, P., 1885.

Spemanns goldenes Buch des Theaters. Eine Hauskunde für Jedermann. Herausgegeben unter Mitwirkung von R. Genée, M. Grube, R. Hessen, P. Lindau, V. Ottmann, E. von Possart, G. Weisstein, E. Zabel u. a. B & Stuttgart, 1902.

Enciclopedia dello Spettacolo. Direttore Silvio d'Amico. Sotto gli auspici della fondazione Giorgio Cini. Casa editrice Le Maschere, Roma, 1954 e seguenti. (До конца 1956 г. вышло 4 тома. Все издание рассчитано на 10 томов.)

Amico (d') Silvio. Storia del teatro drammatico. II. Parte terza. L'Europa dal Rinascimento al Romanticismo. Edizione Garzanti, Milano, 1953.

The Oxford companion to the theatre. Edited by Phyllis Hartnoll. Oxford University Press, L.—N.-Y., 1951.

Freedley G. & Reeves J. History of the theatre, N.-Y., 1940.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

А. Тексты

(Лилло), Лондонский купец, или Приключения Георгия Барневеля. Трагедия мещанская, переведенная с французского языка Андреем Нартовым, Спб., 1764. (Фамилия автора не обозначена; перевод сделан с вольного французского перевода, значительно отклоняющегося от оригинала.)

Лилло Джордж, Лондонский купец, или История Джорджа Барневеля. Орывок в переводе А. А. Аникста. Напечатано в «Хрестоматии по западноевропейской литературе XVIII века» А. А. Аникста, Л. Н. Галицкого и М. Д. Эйхенгольца, М., 1938. Перепечатано в «Хрестоматии

по истории западноевропейского театра» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

(Мур), Беверлей. Мещанская трагедия. С французского языка перевел г. Дмитриевской, изд. 2, М., 1787. (Фамилия автора не обозначена; перевод сделан с французской переработки Сорена, весьма далекой от пьесы Мура.)

Гей Джон, Опера нищего. Отрывок в переводе Ю. И. Кагарлицкого. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Фильдинг Генри, Трагедия трагедий. Отрывок в переводе А. Г. Мовшенсона. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 1, М.—Л., 1937. Другой отрывок в переводе Ю. И. Кагарлицкого. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Фильдинг Генри, Комедии, перевод и примечания П. В. Мелковой, изд. «Искусство», М., 1954. (Содержание: «Щеголь из Темпля», «Политик из кофейни, или Судья в собственной ловушке», «Дон-Кихот в Англии», «Пасквин, драматическая сатира», «Исторический ежегодник за 1736 год».)

Фильдинг Генри, Избранные произведения в двух томах, Гослитиздат, т. 1, М., 1954. (В этом томе напечатаны наряду с романами и памфлетами Фильдинга следующие его пьесы: «Политик из кофейни, или Судья в ловушке», перевод К. Чуковского и Т. Литвиновой. — «Опера Граб-стрита, или У жены под башмаком», перевод Ю. Кагарлицкого. — «Дон-Кихот в Англии», перевод Ю. Кагарлицкого. — «Пасквин», перевод Т. Рубинштейн. — «Исторический календарь за 1736 год», перевод Ю. Кагарлицкого.)

Гольдсмит Оливер, Добрячок. Перевод Е. Гольшевой и Б. Изакова, М., 1955.

То же, под названием «Добронравный». Отрывок в переводе Р. Н. Померанцевой. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Гольдсмит Оливер, Победила! Перевод Г. Райс. Напечатан в журнале «Изящная литература», 1884, № 11.

То же, под названием «Вечер с приключениями». Перевод А. Веселовской. Напечатано в журнале «Артист», 1894, № 40.

То же, под названием «Ночь ошибок». Перевод А. д'Актиля, М.—Л., 1939.

Гаррик Давид, Бонтон, или Светская жизнь. Отрывок в переводе Ю. И. Кагарлицкого. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Шеридан Ричард-Бринсли, Соперники. Перевод З. Венгеровой. Напечатан в журнале «Мир божий», 1893, № 8.

То же, Перевод Т. А. Щепкиной-Куперник, М.—Л., 1939; изд. 2, М., 1954. Отрывок в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Шеридан Р.-Б., Школа злословия. Перевод с биографическим очерком А. Погожевой, М., 1898.

То же. Перевод Ч. Ветринского, под редакцией и с вступительной статьей Е. Замятина, М.—Л., 1931. Отрывки в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

То же. Перевод М. Лозинского, М.—Л., 1941.

Шеридан Р.-Б., Драматические произведения. изд. «Искусство», М., 1956. (Содержание: «Соперники», перевод Т. Щепкиной-Куперник. — «День святого Патрика», перевод Ю. Смирнова. — «Дуэнья», перевод М. Лозинского. — «Поездка в Скарборо», перевод Ю. Смирнова и З. Александровой. — «Школа злословия», перевод М. Лозинского. — «Критик», перевод М. Богословской и С. Боброва. — «Писарро», перевод Н. Вольпин.)

Б. Пособия

Тэн Ипполит, Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. Перевод под редакцией А. Рябина и М. Головина, ч. II, Спб., 1871.

Теккерей Вильям, Английские юмористы XVIII века. Напечатано в Собрании сочинений Теккерей под редакцией Ф. Булгакова, т. XI, Спб., 1895.

Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века. Напечатано в «Журнале Министерства народного просвещения», 1897, кн. 4—5. Есть отдельный оттиск, Спб., 1897.

«История английской литературы», издание Академии наук СССР, т. 1, вып. 2, М.—Л., 1945. (Главы: «Литература эпохи Просвещения — введение»; «Аддисон и Стиль»; «Фильдинг»; «Английская драма XVIII века»; «Гольдсмит»; «Предромантизм».)

Аникст А., История английской литературы, М., 1956.

Елистратова А. А., Реализм Фильдинга. Напечатано в сборнике статей «Из истории английского реализма», М., 1941.

Елистратова А. А., Драматургия Фильдинга. Напечатано в «Ежегоднике Института истории искусств Академии наук СССР», т. 2, 1948.

Елистратова А., Фильдинг. Критико-биографический очерк, М., 1954.

Головня И. В., Великий просветитель и гуманист Генри Фильдинг, М., 1954.

Алексеев М. П., Сатирический театр Фильдинга. Вступительная статья к кн.: Г. Фильдинг, Комедии, М., 1954.

Мокульский С. С., Генри Фильдинг — великий английский просветитель. Вступительная статья к кн.: Г. Фильдинг, Избранные произведения, т. 1, М., 1954.

Кагарлицкий Ю., Ричард-Бринсли Шеридан. Вступительная статья к кн.: Р.-Б. Шеридан, Драматические произведения, М., 1956.

Полиер Т. И., Гаррик, его жизнь и сценическая деятельность. («Жизнь замечательных людей», биографическая библиотека Ф. Павленкова.) Спб., 1891.

Мишц Н., Давид Гаррик, М.—Л., 1939.

Ward A. W., History of the English Dramatic Literature to the death of queen Anne, 2 vol., L., 1875.

Sharp K., A short history of the English Stage, L., 1909.

Nicoll A., British Drama, L., 1925.

Nicoll A., History of early eighteenth century Drama, L., 1925.

Nicoll A., History of late eighteenth century Drama, L., 1927.

Fitzgerald P., A new history of the English Stage, 2 vv., L., 1882.

Baker H., The London Stage from 1576 to 1888, vol. I, L., 1889.

Odell G., Shakespeare from Betterton to Irving, vol. I, L., 1928.

Thaler E., From Shakespeare to Sheridan, L., 1924.

Green Graham. British Dramatists (Britain in Pictures. The British People in Pictures. General Editor W. J. Turner). L., 1942.

Gaehde Chr., David Garrick als Shakespeare-Darsteller. (Schriften der deutschen Shakespeare Gesellschaft, Band II.) B., 1904.

Hedgcick F. A., A cosmopolitan Actor: David Garrick and his French friends, L., 1912.

Stein E., David Garrick dramatist. N.-Y., 1938.

Barton Margaret, Garrick, L., 1948.

Gibbs L., Sheridan, his life and his theatre, N.-Y., 1948.

Forster J., The life and times of Oliver Goldsmith, L., 1932.

Drury-Lane Calender (1747—1776). Ed. by D. Macmillan, Oxf., 1938.

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

А. Тексты

Кребильон, Радамист и Зенобия. Трагедия в 5 действиях. Перевод с французского С. Висковатого, Спб., 1810.

Кребийон П.-Ж. (Старший), Радамист и Зенобия. Отрывки в переводе М. Талова. Напечатано в «Хрестоматии по западноевропейской литературе XVIII века» А. А. Аникста, Л. Н. Галицкого и М. Д. Эйхенгольца, М., 1938.

Вольтер, Альзира, или Американцы. Трагедия в 5 действиях. Перевод стихами П. Карабанова, Спб., 1786. Другие издания — Спб., 1798 и М., 1811.

Вольтер, Альзира. Перевод Д. И. Фонвизина (1763). Напечатано в «Материалах для Полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина» под редакцией академика Н. С. Тихонравова, Спб., 1894.

Вольтер, Брут. Отрывки в переводе Н. Н. Соколовой. Напечатано в «Хрестоматии» А. А. Аникста, Л. Н. Галицкого и М. Д. Эйхенгольца, М., 1938. Часть отрывков перепечатана в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Вольтер, Заира. Трагедия в 5 действиях. Перевод стихами А. Дубровского, Спб., 1779.

Вольтер, Заира. Перевод И. Полугарского, М., 1821.

Вольтер, Заира. Перевод Г. Шенгели. Напечатано в кн.: Вольтер, Избранные произведения в одном томе, М., 1938, и Вольтер, Избранные произведения, М., 1947. Перепечатано в заново отредактированном виде в сборнике пьес «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957.

Вольтер, Ирена. Драма в одном действии. Перевод с французского, Спб., 1782.

Вольтер, Китайский сирота. Трагедия в 5 действиях. Перевод стихами В. Нечаева, Спб., 1788.

Вольтер, Магомет. Трагедия в 5 действиях. Перевод стихами П. Потемкина, Спб., 1798.

Вольтер, Магомет. Перевод Н. Ф. Остолопова, Спб., 1810.

Вольтер, Магомет. Перевод С. Боброва. Напечатано в «Избранных произведениях» Вольтера, М., 1947.

Вольтер, Магомет-пророк, или Фанатизм. Отрывок в переводе Т. А. Щепкиной-Куперник. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Вольтер, Магомет, или Фанатизм. Перевод В. Луговского и А. Големба. Напечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957.

Вольтер, Меропа. Трагедия в 5 действиях. Перевод В. Майкова, М., 1775.

Вольтер, Меропа. Перевод Г. Шенгели. Напечатано в «Избранных произведениях в одном томе», М., 1938.

Вольтер, Нанина, или Победенное предрассуждение. Комедия в 3 действиях. Перевод И. Ф. Богдановича, Спб., 1766. Другое издание — 1788.

Вольтер, Нанина, или Победенное предрассуждение. Перевод Н. Кунина, М., 1807.

Вольтер. Смерть Цесарева. Трагедия в одном действии. Перевод прозой В. Иевлева. Спб., 1777. Другое издание — М., 1787

Реньяр. Единственный наследник. Перевод В. С. Лихачева. Спб., 1904.

Реньяр Ж.-Ф., Единственный наследник. Перевод Мих. Донского, М., 1956.

Реньяр Ж.-Ф., Единственный наследник. Отрывок в переводе Т. А. Щепкиной-Куперник. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Реньяр, Игрок. Комедия в 5 действиях. Перевод с французского, без указания места и года издания.

Реньяр, Игрок. Перевод А. Арго, изд. «Искусство» (стеклографическое издание), М., 1940.

Реньяр, Одноактные комедии («Бал», «Серенада», «Ждите меня под вязом»). Перевод Н. Соколовой и А. Гатова. Изд. «Искусство» (стеклографическое издание), М., 1940.

Леса ж А.-Р., Криспен, соперник своего господина. Комедия в одном действии. Перевод М. Муромцевой, М., 1939.

Леса ж, Тюркаре. Перевод А. Б. Напечатано в журнале «Вестник Европы», 1874, № 11.

Леса ж А.-Р. Тюркаре. Перевод В. П. Острогорского, 1895. Перепечатано (вместе с романом «Хромой бес») в изд. «Всемирная литература», П., 1920.

Леса ж, Тюркаре. Перевод с французского Д. Г. Лившиц, М., 1955.

Леса ж, Пьесы из репертуара ярмарочного театра: «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги». — «Мнимая ярмарка». — «Ящик Пандоры». — «Черная голова». Перевод Т. Я. Карской. Стихи в переводе Вс. Рождественского. Напечатано в кн.: Т. Я. Карская, Французский ярмарочный театр, Л.—М., 1948.

Детуш, Бесстыдно-любопытный. Комедия в 5 действиях. Перевод с французского, М., 1788.

Детуш, Женатый философ. Перевод В. Каратыгина, Спб., 1827.

Детуш, Мот, или Добродетельная обманщица. Комедия в 3 действиях. Перевод П. А., Спб., 1789.

Детуш, Притворная Агнеса, или Сельской стихотворец. Комедия в 3 действиях. Перевод А. Нартова, Спб., 1764.

Детуш, Привидение с барабаном, или Пророчествующий женатый. Перевод А. Нартова, Спб., 1764.

Нерико-Детуш Филипп, Гордец. Отрывок в переводе Т. А. Щепкиной-Куперник. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Мариво, Вторично вкравшаяся любовь. Комедия в 3 действиях. Перевод В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова, Спб., 1773. Перепечатано в кн.: «Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова», Спб., 1868.

Мариво, Игра любви и случая. Комедия в 3 действиях. Перевод В. Ш., М., 1769. (В XIX веке появились перевод А. А. Корсакова, в котором комедия исполнялась в 1815 году, и перевод Д. Баркова под названием «Любовь и случай», в котором комедия исполнялась в 1832 году; но оба перевода не были напечатаны.)

То же. Перевод Л. З.—к. Литографированное издание Московской театральной библиотеки С. Ф. Рассохина, М., 1905.

То же. Перевод М. Д. Волобринского и Евг. Танка, изд. ВУОАП. М., 1944. Отрывки этого перевода перепечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1944.

То же, под названием «Причуды любви и фортуны». Перевод Крымовой и Ярхо, изд. ВУОАП, М., 1946.

То же. Перевод Е. Г. Гунста. Напечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957.

Мариво, Обман в пользу любви. Комедия в 3 действиях. Перевод с французского П. Катенина, Спб., 1827. (В оригинале эта комедия назы-

вается «Ложные признания».) Отрывки из этого перевода (под названием «Ложные признания») перепечатаны в «Хрестоматии» А. А. Аникста, Л. Н. Галицкого и М. Д. Эйкенгольца. М., 1938.

Мариво, Остров невольников. Комедия в одном действии. Перевод М. Г., М., 1786.

Мариво Пьер, Остров Разума, или Маленькие человечки. Перевод В. Станевич и Я. Лесюк. Напечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957.

Нивель де Лашоссе, Гувернантка. Отрывок в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Дидро Дени, Парадокс об актере. Перевод Н. Е. Эфроса, М., 1923.

То же. Перевод, вступительная статья и примечания Конст. Державина, Л.—М., 1938.

То же. Перевод Р. И. Линдер. Напечатано в Собрании сочинений Д. Дидро, т. V, М.—Л., 1936.

Дидро Дени, Побочный сын, или Испытания добродетели. Перевод Р. И. Линдер. Напечатано в Собрании сочинений, т. V, М.—Л., 1936. Перепечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957.

Дидро Дени, Отец семейства. Перевод Р. И. Линдер. Напечатано в Собрании сочинений, т. V, М.—Л., 1936. Перепечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957.

Дидро Дени, Хорош он или дурен, или Любезный насмешник, или Тот, кто служит всем, но никому не может угодить. Перевод Р. И. Линдер. Напечатано в Собрании сочинений, т. V, М.—Л., 1936.

Седен Мишель, Философ, сам того не зная. Отрывок в переводе Г. Н. Бояджиева. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Седен Мишель, Философ, сам того не зная. Перевод А. В. Федорова. Напечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957.

Седен, Беглой солдат. Лирическая драма в 3 действиях. Перевод В. Вроблевского, М., 1781.

Руссо Ж.-Ж., Пигмалион. Мелодрама, Спб., 1792.

Руссо Ж.-Ж., Письмо к Даламберу о театральных представлениях. Отрывки в переводе Т. Э. Барской. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Мерсье, Беглец. Драма в 5 действиях. Перевод М. Сушковой, М., 1784.

Мерсье, Гваделупской житель. Комедия в 3 действиях. Перевод Н. Брусилова, Спб., 1800.

Мерсье, Зоа. Драма в 3 действиях. Перевод Малиновского, М., 1789.

Мерсье, Ложной друг. Драма в 3 действиях. М., 1779.

Мерсье, Наталия. Драма в 4 действиях. Перевод С. Каргопольского, М., 1794.

Мерсье. Неимущие. Драма в 4 действиях. Перевод Д. Кошелева, М., 1784.

То же. Перевод Н. Немчиновой. Напечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 2, М., 1957.

Мерсье, Судья. Драма в 5 действиях. Перевод А. Лабзина, М., 1788.

Мерсье, Укусник. Драма в 3 действиях. Перевод К. Н. Г., М., 1785.

То же, под названием «Тачка укусника». Отрывок в переводе Н. М. Любимова. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

То же, под названием «Тачка уксусника». Перевод Н. Жарковой. Напечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 2, М., 1957.

Бомарше Пьер, Избранные сочинения. Перевод А. Н. Чудинова. «Русская классная библиотека», издаваемая под редакцией А. Н. Чудинова, серия вторая, вып. XII, Спб., 1898.

Бомарше, Театр. Перевод А. А. Криль, 1899.

Бомарше, Трилогия. Перевод В. Э. Морица. Вступительные статьи П. С. Когана и Вл. Филиппова. Комментарии Вл. Филиппова, М.—Л., 1930.

То же. Перевод В. Э. Морица. Предисловие А. Дживелегова. Примечания Д. Е. Михальчи и Л. Н. Галицкого, М.—Л., 1934.

Бомарше, Избранные произведения. Составление, вступительная статья и примечания С. Д. Артамонова, М., 1954. (Содержание: «Евгения», перевод Т. А. Щепкиной-Куперник.— Из «Мемуаров», перевод М. П. Рожидной.— «Севильский дьярлюльник, или Тщетная предосторожность», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Преступная мать, или Второй Тартюф», переводы Н. М. Любимова.— «Тарар», перевод Т. А. Щепкиной-Куперник.) Трилогия Бомарше в переводе Н. М. Любимова, перепечатано в сборнике «Французский театр эпохи Просвещения», т. 2, М., 1957.

Бомарше, Опыт о жанре серьезной драмы. Перевод А. Г. Мовшенсона. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 1, М.—Л., 1939, и изд. 2, М., 1955.

Б. Пособия

Тэн Ипполит, Происхождение современной Франции. Перевод под редакцией А. В. Швырова, т. 1. «Старый порядок», Спб., 1907.

Лансон Г., История французской литературы, т. 2, изд. К. Солдатенкова, М., 1897.

То же. Перевод П. Морозова, т. 2, изд. «Образование», Спб., 1899.

Левро Л., Драма и трагедия во Франции, изд. ТЕО Наркомпроса, 1919.

Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия». Отдельный оттиск из «Филологических записок», Воронеж, 1901.

Иванов И. И., Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века, М., 1895.

Дашкевич Н. П., Разбор сочинения И. И. Иванова «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века». Отдельный оттиск из отчета о VII присуждении премий митрополита Макария в 1897 году, Спб., 1902.

Плеханов Г. В., Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии. Впервые было напечатано в журнале «Правда», 1905, кн. 9—10 за подписью: «Н. Бельтов». Перепечатано в Полном собрании сочинений, т. XIV, М., 1924. Новейшее переиздание в книге: Г. В. Плеханов, Искусство и литература. Вступительная статья М. Розенталя, редакция и комментарии Н. Ф. Бельчикова, М., 1948.

Соллертинский И. И., Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия. Напечатано во Временнике Отдела истории и теории театра Государственного Института истории искусств — «О театре», вып. III, Л., 1929.

Веселовский Алексей, Этюды и характеристики. М., 1894; изд. 2, М., 1903; изд. 4 (в двух томах), М., 1912 (статьи: «Дени Дидро», «У Вольтера», «Бомарше»).

«История французской литературы», т. 1. С древнейших времен до ре-

волюции 1789 г. Редакторы тома: проф. И. И. Анисимов, проф. С. С. Мокульский, проф. А. А. Смирнов. Академия наук СССР, Институт литературы (Пушкинский Дом), М.—Л., 1946. Часть 2, отдел III — «Просвещение» (1715—1789), главы: «Введение», «Накануне Просвещения», «Лесааж», «Вольтер и его школа», «Развитие комедии и романа до Дидро», «Дидро и энциклопедисты», «Литература кануна революции».

Шахов А., Вольтер и его время. Лекции по истории французской литературы XVIII века, читанные в Московском университете, Спб., 1907; изд. 2, Спб., 1912.

Засулич В. И., Вольтер. Жизнь и литературная деятельность, Спб., 1909.

Беркова К. Н., Вольтер, М., 1931.

Державин К. Н., Вольтер. (Академия наук СССР. Научно-популярная серия.), М., 1946.

Смирнов А. А., Художественное творчество Вольтера. Напечатано в сб.: «Вольтер. Статьи и материалы под редакцией академика В. П. Волгина», М.—Л., 1948.

Артамонов С., Вольтер. Критико-биографический очерк, М., 1954.

Аранович Д. М., Эстетические воззрения Дени Дидро. Напечатано в «Трудах секции теории и методологии (социологической) Института археологии и искусствознания РАНИОН», вып. 2, М., 1928.

Бояджиев Г., Дидро и его корреспондентка: письмо мадам Риккони и ответ Дени Дидро. Напечатано в журнале «Театр и драматургия», 1935, № 3.

Бояджиев Г., Дидро. Напечатано в журнале «Литературный критик», 1937, № 4.

Блюменфельд В., Драматургическая теория Дидро. Напечатано в сборнике статей «Ранний буржуазный реализм», Л., 1936.

Гачев Д., Вопросы драматургии в эстетике Дидро. Напечатано в качестве вступительной статьи к т. V Собрания сочинений Дидро, М.—Л., 1936.

Чалая Э., Проблемы театра в эстетике Дидро. Популярный очерк, М., 1936.

Державин К. Н., Дени Дидро. Напечатано в качестве вступительной статьи к кн.: Дени Дидро, Избранные произведения, М.—Л., 1951.

Державин Конст., Дени Дидро, искусство актера и театральная мысль XVIII века. Напечатано в качестве предисловия к кн.: Дени Дидро, Парадокс об актере, Л.—М., 1938.

Вейнберг П., Мариво. Напечатано в журнале «Ежегодник императорских театров», сезон 1899—1900, приложение 3-е.

Деген, Бомарше. К столетию его смерти. Напечатано в журнале «Мир божий», 1899, кн. 9.

Галле А., Бомарше. Перевод М. В. Лаврова, М., 1898.

Котляревский Н., «Севильский цирюльник» Бомарше. Напечатано в журнале «Ежегодник императорских театров», сезон 1899/900, приложение 3-е.

Елизарова М., Бомарше и французская реалистическая комедия XVIII века. Напечатано в сборнике «Реализм XVIII века на Западе», М., 1936.

Мокульский С., Бомарше и его театр, Л., 1936.

Мокульский С., Французский классицизм. Напечатано в «Западном сборнике», изд. Института литературы Академии наук СССР, М.—Л., 1937.

Мокульский С., Французская драматургия эпохи Просвещения. Вступительная статья к сборнику «Французский театр эпохи Просвещения», М., 1957.

Стороженко Н. И., Артистки-соперницы. Напечатано в журн. «Артист», 1892, № 22.

Варнеке Б., Лежен. Напечатано в «Ежегоднике императорских театров», 1912, кн. 6.

Карская Т. Я., Французский ярмарочный театр, Л.—М., 1948.

Гвоздев А. А., Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа. Эюд к истории сказочного театра. Напечатано в его книге «Из истории театра и драмы», П., 1923.

Всеволодский-Гернгросс В. Н., Театральный костюм XVIII века и художник Боке. Напечатано в журн. «Старые годы», 1915, кн. 1—2.

Fontaine L., Le théâtre et la philosophie au XVIII siècle, P., 1879.

Desnoiresterres G., La comédie satirique au XVIII siècle, P., 1884.

Lenient Ch., La comédie en France au XVIII siècle, 2 vv., P., 1888.

Brunetière F., Les époques du théâtre français, P., 1892.

Lintilhac Eug., Histoire générale du théâtre: La Comédie, XVIII siècle, P., 1909.

Gaiffe F., Le drame en France au XVIII siècle, P., 1910.

Deschanel A., Le théâtre de Voltaire, P., 1886.

Lion H., Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire, P., 1895.

Ollivier F. F., Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre, P., 1900.

Bengesco G., Les comédiennes de Voltaire, P., 1913.

Dutrait, Etude sur la vie et le théâtre de Crébillon, Bordeaux, 1895.

Penning G., Ducis als Nachahmer Shakespeares, Bremen, 1884.

Toldo P., Etudes sur le théâtre de Regnard — „Revue d'Histoire littéraire de la France“, 1903—1905.

Lemaître J., La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt, 2-me édition, P., 1903.

Lintilhac E., Le Sage, P., 1893.

Hankiss J., Philippe Néricault Destouches, l'homme et l'oeuvre, Debreczen, 1918.

Larroumet G., Marivaux, sa vie et ses oeuvres, 2-me édition, P., 1894.

Deschamps G., Marivaux, P., 1897.

Arland M., Marivaux.

Ruggiro O., Marivaux e il suo teatro, Milano-Roma, 1953.

Lanson G., Nivelles de La Chaussée et la comédie larmoyante, 2-me édition, P., 1903.

Block J., Beiträge zu einer Würdigung Diderots als Dramatiker. Königsberg, 1888.

Günther L., L'oeuvre dramatique de Sedaine, P., 1908.

Béclard L., Sébastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps, P., 1903.

Loménie L. (de), Beaumarchais et son temps, 2 vv., P., 1856.

Lintilhac E., Beaumarchais et ses oeuvres, P., 1887.

Bettelheim A., Beaumarchais. Eine Biographie, Frankfurt, 1886.

Toldo P., Figaro et ses origines, Milan, 1893.

Dalsème R., La vie de Beaumarchais, 7-me éd., P., 1928.

Gaiffe F., Le Mariage de Figaro, P., 1928.

Bailly Aug., Beaumarchais, P., 1945.

Scherer J., La dramaturgie de Beaumarchais, P., 1954.

Bonnassies J., La Comédie Française. Histoire administrative (1658—1757), P., 1874.

- Jullien A., Les spectateurs sur le théâtre. Etablissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie Française et de l'Opéra, P., 1875.
- Berret P., Comment la scène du théâtre français du XVIII siècle a été débarrassée de la présence des gentilshommes. „Revue d'Histoire littéraire de la France“, 1901.
- Aghion M., Le théâtre à Paris au XVIII siècle, P., 1925.
- Fuchs Max., La vie théâtrale en province au XVIII siècle, I partie, P.
- Campardon E., Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles, 2 vv., P., 1879.
- Campardon E., Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles, 2 vv., P., 1880.
- Campardon E., Les spectacles de la Foire (1595—1791), 2 vv., P., 1877.
- Geullette Ch., Acteurs et actrices du temps passé, 2 séries, P., 1881—1883.
- Lyonnet H., Dictionnaire des Comédiens français (ceux d'hier): biographie, bibliographie, iconographie, 2 vv., P., 1912—1913.
- Ollivier J. J., Henri-Louis Le Kain, de la Comédie Française, P., 1907.
- Ollivier J. J., Pierre-Louis Prévile, de la Comédie Française, P., 1913.
- Dumoulin M., La Clairon — „La Grande Revue“, 1901.
- Pougin A., Madame Favart, P., 1912.
- Font A., Favart, l'opéra comique et la comédie — vaudeville aux XVII et XVIII siècles, P., 1894.
- Heulhard A., Jean Monnet, vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIII siècle, P., 1884.
- Müller M., J.-J. Vadé und das Vaudeville, Greifswald, 1912.
- Klinger O., Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi, Strassburg, 1902.
- Bernardin N. M., La Comédie Italienne et le théâtre de la Foire, P., 1902.
- Albert M., Les théâtres de la Foire (1660—1789), P., 1900.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

А. Тексты

Гольдони Карло. Комедии. Перевод И. В. и А. В. Амфитеатровых, изд. «Всемирная литература», в двух томах, П., 1922. (Содержание: т. 1 — «Комический театр», «Бабы сплетни», «Любопытные»; т. 2 — «Семья антиквара, или Свекровь и невестка», «Лгун».)

Гольдони Карло. Комедии. Перевод с итальянского под редакцией А. К. Дживелегова, изд. «Academia» в двух томах, М., 1933—1936. (Содержание: т. 1 — «Честный авантюрист», «Помещик», «Трактирщица», «Забавный случай», перевод А. К. Дживелегова; «Самодуры», «Ворчун-благодетель», перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник; «Дачная лихорадка», перевод Н. Н. Соколовой; т. 2 — «Слуга двух хозяев», «Памела в девушках», «Почтовая гостиница», «Новая квартира», перевод А. К. Дживелегова; «Благоразумная дама», перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.)

Гольдони. Комедии, Гослитиздат, М., 1949. (Содержание: «Слуга двух хозяев», «Хитрая вдова», «Феодал», «Трактирщица», «Забавный случай», «Кюджинские перепалки», перевод А. К. Дживелегова; «Сумасбродка», «Ловкая служанка», «Синьор Тодеро-Брюзга», перевод Н. К. Георгиевской; «Самодуры», перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.)

Из пьес Гольдони, вошедших в два последних сборника, вышли отдельными изданиями: «Трактирщица», М., 1937 и 1951; «Забавный случай», М., 1935, 1936 и 1940; «Слуга двух хозяев», М., 1937 и 1952; «Кьоджинские перепалки», М., 1939; «Хитрая вдова», М., 1941.

Кроме того, комедия «Трактирщица» имеется на русском языке в переводах А. А. Шаховского («Мирандолина», Спб., 1827), А. Элькана (Спб., 1861), И. И. Гливенко (в журнале «Артист», 1894, № 37), Ф. Ф. Комиссаржевского («Хозяйка гостиницы», в серии «Универсальная библиотека», № 237, М., 1910, 1913, и 1916) и В. А. Нелидова (литографированное изд. С. Ф. Рассохина, М., 1914).

Гольдони К., Кофейная. Перевод А. Н. Островского. Напечатано в «Драматических переводах» А. Н. Островского, Спб., 1872; в «Собрании драматических переводов» А. Н. Островского, Спб., 1886; в Полном собрании сочинений А. Н. Островского, т. XI, Избранные переводы, Гослитиздат, М., 1952.

Гольдони К., Веер. Перевод П. Д. Боборыкина. Напечатано в журнале «Изящная литература», 1884, № 3.

Гольдони К., Рыбаки (Споры и раздоры в Кьодже). Комедия в 3 актах. Перевод А. А. Гвоздева, Московское театральное издательство. М., 1926.

Гольдони К., Капризница, Комедия в 3 актах. Перевод Н. К. Георгиевской, ВУОАП, М., 1945 (стеклографическое издание).

Гольдони К., Невеста по объявлению. Комедия в 3 актах. Перевод М. Л. Лозинского, ВУОАП, М., 1953 (стеклографическое издание).

Гольдони Карло, Мемуары, содержащие историю его жизни и его театра. Перевод, введение и примечания С. С. Мокульского, в двух томах. Л., 1930—1933. (К т. II приложена полная библиография переводов и критических работ о Гольдони на русском языке.)

Гоцци Карло, Сказки для театра. Переводы Я. и Р. Блох, М. Лозинского и М. Осоргина. Серия «Всемирная литература» в двух томах. П.—М., 1923. (Содержание: т. 1 — «Чистосердечное рассуждение», «Любовь к трем апельсинам», «Ворон»; «Король-Олень»; т. 2 — «Турандот», «Женщина-змея», «Зеленая пчичка».)

Гоцци Карло, Сказки для театра. Редакция переводов с итальянского. Вступительная статья и комментарии С. С. Мокульского, М., 1955. (Содержание: «Чистосердечное рассуждение», перевод Я. Блоха.— «Любовь к трем апельсинам», перевод Я. Блоха.— «Ворон», перевод М. Лозинского.— «Король-Олень», перевод Я. и Р. Блоха.— «Турандот», перевод М. Лозинского.— «Женщина-змея», перевод Я. Блоха.— «Зобеида», перевод Т. Щепкиной-Куперник, «Счастливые нищие», перевод Т. Щепкиной-Куперник.— «Синее чудовище», перевод Т. Щепкиной-Куперник.— «Зеленая птичка», перевод М. Лозинского.— «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба», перевод Т. Щепкиной-Куперник.)

Гоцци К., Женщина, истинно любящая. Комедия в 3 действиях. Перевод А. Н. Островского. Напечатано в книге А. В. Багрия «Литературный семинарий», вып. 1, Баку, 1926.

Гоцци К., Беспольные мемуары. Отрывки в переводе Я. Н. Блоха. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 1, М.—Л., 1937, и т. 2, изд. 2, М., 1955.

Федерико Дженнаро-Антонио, Служанка-госпожа. Комическая опера. Перевод М. А. Кузмина. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 1, М., 1937, и т. 2, изд. 2, М., 1955.

Метастазιο П., Фемистокл. Отрывок в переводе Г. Р. Державина. Напечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Метастазιο, Дидона оставленная. Драма, Спб., б. г.

Метастазио, Узнанная Семирамида. Опера в 3 действиях, Спб., 1760.

Метастазио, Олимпиада. Трагедия на музыке в 3 действиях, М., 1762. Другое издание — Спб., 1769.

Альфьери Витторио, Филипп. Трагедия. Перевод И. И. Гливенко. Напечатана в приложении к кн.: Гливенко И. И., Витторио Альфьери, жизнь и произведения, Спб., 1912. Отрывки из этого перевода перепечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Альфьери В., Виргиния, трагедия, перевод Ф. Бредихина. Напечатана в журнале «Вестник Европы», Спб., 1871, кн. 7. Отрывки перепечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Альфьери В., Мирра. Трагедия. Перевод А. Элькана, Спб., 1860.

Альфьери В., Октавия. Трагедия. Перевод А. Элькана, Спб., 1861.

Альфьери В., Розамунда. Трагедия. Перевод А. Элькана, Спб., 1861.

Альфьери Витторио, из Асти, Жизнь, рассказанная им самим. Перевод В. Г. Малахиховой-Мирович под редакцией Б. Зайцева, изд. К. Ф. Некрасова, М., 1914. Отрывки перепечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 1, М., 1937, и т. 2, изд. 2, М., 1955.

Б. Пособия

Оветт А. (проф.), История итальянской литературы. Перевод А. Усовой под редакцией В. Шишмарева, Спб., 1908. (К книге приложена обширная библиография русских переводов итальянских писателей.)

Оветт Анри, Итальянская литература. Перевод проф. С. И. Соболевского, М., 1922. (Это — другой, более новый перевод труда, указанного выше.)

Муратов П., Образы Италии, т. 1 «Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы, М., 1910; изд. 2, М., 1912. (Особенно важна глава «Век маски», стр. 33—60.)

Вернон Ли, Италия. Избранные страницы. Театр и музыка. Перевод Е. Урениус под редакцией и с предисловием П. Муратова, М., 1915. (Особенно главы: «Гольдони», стр. 97—161, и «Карло Гоцци», стр. 163—201.)

Фриче В., Гольдони. (Общественное значение его комедий.) Напечатано в журнале «Голос минувшего», 1913, кн. 4.

Амфитеатров А. В., Карло Гольдони. Критико-биографический очерк. Вступительная статья к кн.: Гольдони Карло, Комедии, т. 1, Пб., 1922.

Мокульский С. С., Карло Гольдони. Глава из истории театра в Венеции XVIII века. Напечатано в кн.: «О театре», временник Отдела истории и теории театра Гос. Института истории искусств, вып. 1, Л., 1926.

Дживелегов А. К. Карло Гольдони и его комедии. Напечатано в качестве вступительной статьи к кн.: Гольдони Карло, Комедии. Перевод под редакцией А. К. Дживелегова, т. 1, М., 1933. Перепечатано в качестве послесловия к кн.: Гольдони, Комедии, М., 1949.

Кублицкий М., Карл Гоцци, венецианский Аристофан. Напечатано в кн.: Кублицкий М., Литературная мозаика, Лейпциг, 1860.

Гвоздев А. А., Общественная сатира Карло Гоцци, «Северные записки», 1915, кн. 10.

Гвоздев А. А., Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа. Эюд к истории сказочного театра. Впервые напечатано в единственном номере журнала истории театра «Зеленая птичка», Пб., 1922. Перепечатано в кн.: Гвоздев А., Из истории театра и драмы, Пб., 1923.

Жирмунский В., Комедия чистой радости — «Любовь к трем апельсинам», журнал доктора Дапертуттс, 1916, кн. 1.

Жирмунский В., Карло Гоцци — политик или художник? (По поводу статьи А. А. Гвоздева «Общественная сатира Карло Гоцци») — «Любовь к трем апельсинам», 1916, кн. 2—3.

Мочульский К. В., Техника комического у Гоцци. «Любовь к трем апельсинам», 1916, кн. 2—3.

Блох Яков, Карло Гоцци, Вступительная статья к кн.: Гоцци Карло, Сказки для театра, т. 1, Пб.—М., 1923.

Мокульский С. С., Судьбы комедии масок в буржуазном театре. «Ученые записки Гос. Педагогического института им. А. И. Герцена», т. 2, Л., 1936.

Мокульский С. С., Карло Гоцци и его сказки для театра. Вступительная статья к кн.: Гоцци Карло, Сказки для театра, М., 1956.

Гливиенко И. И., Витторио Альфиери. Жизнь и произведения, т. 1. Спб., 1912.

Андреева А. А. Граф Витторио Альфиери. Вступительная статья к кн.: «Жизнь Витторио Альфиери из Асти, рассказанная им самим», М., 1914 (на титульном листе этой книги ошибочно указана дата: 1904).

Фриче В., Итальянская литература XIX века, ч. 1, изд. «Задруга», М., 1916 (глава 1—об Альфиери).

Wiese B. und Percoro E., Geschichte der italienischen Literatur. Leipzig und Wien, 1899.

Landau M., Geschichte der italienischen Literatur im XVII Jahrhundert, В., 1899.

Ансона (d') A. e. Vacci O., Manuale della letteratura italiana, vol. IV—VI, Firenze, 1906.

De Sanctis Fr. Storia della letteratura italiana, vol. II, Napoli, 1870. Nuova edizione a cura di Benedetto Croce, Bari, 1925.

Natali G., Il Settecento (serie „Storia letteraria d'Italia“), 2 vv., Milano, 1929.

Rossi V., Storia della letteratura italiana per uso dei licei, vol. III, 10-a edizione, Milano, 1930.

Guerroni G., Il teatro italiano nel secolo XVIII, Milano, 1876.

Sanesi I., La Commedia (serie „Storia dei generi letterarii Italiani“), 2 vv., Milano, 1911—1935.

Tonelli L., Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri, Milano, 1923.

Аполлоний М., Storia del teatro italiano, vol. II, Firenze, 1940.

Cervellati A., Storia delle maschere, Bologna, 1954.

Toldo P., L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie, Torino, 1910.

Rabany Ch., Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle, P., 1896.

Caprin G., Carlo Goldoni, la sua vita e le sue opere. Con introduzione di G. Mazzoni, Milano, 1907.

Ortolani G., Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni, Venezia, 1907.

Marchini Capasso O., Goldoni e la Commedia dell' arte, 2-da edizione, Napoli, 1912.

Chatfield-Taylor H. C., Goldoni, a biography, L., 1914.

Spencer-Kennard J., Goldoni and the Venice of his time, N.-Y., 1920.

Ziccardi G., Forme di vita e d'arte nel Settecento. Saggi su C. Goldoni, C. Gozzi, G. Parini, Firenze, 1931.

Magrini G. B., I tempi, la vita e gli scritti di Carlo Gozzi, Napoli, 1887.

Masi E., Carlo Gozzi e le sue fiabe teatrali. Предисловие к собранию фяб Гоцци в издании N. Zanichelli, Bologna, 1885.

Casini T., Carlo Gozzi e le fiabe. Напечатано в его книге: „Ritratti e studii moderni“, R., 1914.

- Baroncelli da Ros B., Studi sul teatro di Carlo Gozzi. Dramaturgia, Primavera, 1954.
- Russo L., Pietro Metastasio, 2-da edizione, Bari, 1921.
- Bertana F., Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte, 2-da edizione, Torino, 1903.
- Porena M., Vittorio Alfieri e la tragedia, Milano, 1904.
- Busetto N., La vita e le opere di Vittorio Alfieri, Livorno, 1914.
- Scandura S., Il pensiero politico di Vittorio Alfieri e le sue fonti, Catania, 1919.
- Molmenti P., La storia di Venezia nella vita privata, parte III: Il decadimento, Bergamo, 1908.
- Monnier Ph., Venise au XVIII siècle, P., 1914.
- Rasi L., I comici italiani, 3 vv., Firenze, 1897—1905.
- Brunelli B., I comici di Goldoni—„Scenario“, 1952, N 2.

А. Тексты

Готшед Йоганн-Христоф, Умирающий Катон. Отрывок в переводе С. Протасьева. Напечатано в «Хрестоматии по западноевропейской литературе XVIII века» А. А. Аникста, Л. Н. Галицкого и М. Д. Эйхенгольца, М., 1938. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Геллерт, Богомолка. Комедия в 3 действиях. Перевод М. Матинского, Спб., 1774.

Браве, Безбожный. Трагедия в 5 действиях. Перевод И. Елагина, Спб., 1771. Другое издание — М., 1786 и 1787.

Лессинг, Собрание сочинений под редакцией П. Н. Полевого, в десяти томах, изд. 2 М. О. Вольфа, Спб., 1904.

Лессинг Г. Э., Драмы. Общая редакция и комментарии Я. М. Металлова, изд. «Academia», М.—Л., 1937. (Содержание: «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье», перевод М. М. Бамдаса.— «Эмилия Галотти», перевод М. М. Бамдаса.— «Натан Мудрый», перевод В. С. Лихачева в переработке Е. Дунаевского.)

Лессинг, Эмилия Галотти. Трагедия в 5 действиях. Перевод П. В. Мелковой, под редакцией Н. Я. Берковского, М., 1953.

Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия. Перевод И. П. Рассадина, М., 1885. Новое издание, подвергнутое коренной переработке, со статьями В. Р. Гриба и Б. И. Пуришева, М.—Л., 1936.

Клопшток, Смерть Адама. Трагедия в 3 действиях. Перевод В. Филимонова, М., 1807.

Ленц Якоб-Михаэль, Солдаты. Отрывки из драмы в переводе И. Волевич. Напечатано в «Хрестоматии» А. А. Аникста, Л. Н. Галицкого и М. Д. Эйхенгольца, М., 1938. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Клингер Фридрих-Максимилиан, Буря и натиск. Отрывок в переводе Е. Рунич. Напечатано в хрестоматиях А. А. Аникста и других, М., 1938, и С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Лейзевиц Йоганн-Антон, Юлий Тарентский. Трагедия в 5 действиях. Перевод П. И. Вейнберга. Напечатано в сборнике пьес: П. Вейнберг, Европейский театр, т. 1, Спб., 1875. Отрывки перепечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

(Гемминген), Отец семейства. Драма в 5 действиях. «По расположению барона Геммингена». Перевод с немецкого Н. Сандунова, М., 1794.

Гросман, Только шесть блюд. Комедия в 5 действиях. Перевод графа Олсуфьева, Спб., 1782.

Ифланд А.-В., Охотник. Изображение сельских нравов в 5 действиях. Перевод М. Фрейтаг, Спб., 1802.

Ифланд, Мое театральное поприще, М., 1816.

Коцебу Август, Ненависть к людям и раскаяние. Перевод П. И. Вейнберга. Напечатано в сб.: Вейнберг П., Европейский театр, т. 1, Спб., 1875. Отрывки перепечатаны в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 2, изд. 2, М., 1955.

Гёте, Собрание сочинений под редакцией Н. В. Гербеля, в десяти томах, Спб., 1878—1880.

То же, под редакцией П. И. Вейнберга, в восьми томах, Спб., 1892.

То же, юбилейное издание под общей редакцией А. В. Луначарского и М. Н. Розанова, в тринадцати томах, М., 1932—1949. (Лучшее русское издание, приближающееся к типу академических; впрочем, тоже далеко не полное.)

Гёте И.-В., Избранные произведения. Составление, предисловие и комментарии Н. Н. Вильмонта, М., 1950.

Гёте, Фауст, Перевод Б. Пастернака, Гослитиздат, М., 1955.

Эккерман И. П., Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Перевод Е. Т. Рудневой, издание «Academia», М.—Л., 1934.

Шиллер Ф., Полное собрание сочинений под редакцией Н. В. Гербеля, в трех томах, изд. 7, Спб., 1893.

То же, под редакцией С. А. Венгерова («Библиотека великих писателей»), изд. Брокгауз-Ефрон в четырех томах, Спб., 1901—1902.

Шиллер Фридрих, Собрание сочинений в семи томах. Под общей редакцией Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина, М., 1955—1957.

Шиллер Ф., Избранные произведения. Со вступительной статьей Н. Н. Вильмонта, Гослитиздат, М., 1954.

Шиллер Ф., Статьи по эстетике. Перевод А. Г. Горнфельда и Э. Л. Радлова, изд. «Academia», М.—Л., 1935.

Б. Пособия

Шерер В., История немецкой литературы. Перевод под редакцией А. Н. Пыпина, т. 2, Спб., 1893.

Фогт Ф. и Кох М., История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени. Перевод А. Л. Погодина, Спб., 1900.

Франке Куно, История немецкой литературы. Перевод Батина, Спб., 1904.

Шюке А., История немецкой литературы. Перевод Е. А. Некрасовой, под редакцией проф. И. И. Гливиенко, М.—Л., 1923.

Фишер Куно, Лессинг как преобразователь немецкой литературы. Перевод И. П. Рассадина, М., 1882.

Меринг Ф., Легенда о Лессинге. Предисловие Э. Цобеля, М., 1924. Другое издание — в сборнике «Литературно-критические статьи», т. 1, изд. «Academia», М.—Л., 1934.

Гриб В., Теория реализма у Лессинга. Напечатано в сборнике статей: «Реализм XVIII века на Западе», М., 1936.

Гриб В., Эстетические взгляды Лессинга и театр. Напечатано в качестве вступительной статьи к новому изданию «Гамбургской драматургии», М.—Л., 1936.

Альтман Иоганн, Лессинг и драма, М.—Л., 1939.

Чернышевский Н. Г., Лессинг, его время, его жизнь и деятельность. Напечатано в Полном собрании сочинений, т. IV, М., 1948.

Гайм Р., Гердер и его время. Перевод Неведомского, в двух томах, М., 1888.

Розанов М. Н., Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, М., 1901.

Сильман Т., Драматургия эпохи «бури и натиска» — в сборнике статей «Ранний буржуазный реализм» под редакцией Н. Берковского, Л., 1936.

Льюис Д., Жизнь Вольфганга Гёте. Перевод под редакцией Неведомского, Спб., 1897.

Бельшовский А., Гёте, его жизнь и произведения. Перевод О. А. Рахмановой под редакцией П. И. Вейнберга, т. 1, Спб., 1898.

Шахов А. А., Гёте и его время, изд. 4, Спб., 1903.

Вильмонт Н., Гёте. Критико-биографический очерк, М., 1951.

«Литературное наследство», специальный номер (№ 4—6), посвященный Гёте, М., 1932.

Шерр И., Шиллер и его время, М., 1875.

Фишер Куно, Публичные лекции о Шиллере, М., 1890.

Меринг Ф., Шиллер. Биография для немецких рабочих. Напечатано в кн.: Меринг Ф., Мировая литература и пролетариат, М., 1924. Другое издание — «Литературно-критические статьи», т. 1, М.—Л., 1934.

Эйхенбаум Б., Трагедии Шиллера в свете его теории трагического. Напечатано в сборнике «Искусство старое и новое», П., 1921.

Лукач Георг, Шиллер как эстетик. Вступительная статья к кн.: Шиллер Ф., Статьи по эстетике, М.—Л., 1935.

Лукач Георг, Шиллер и Гёте в их переписке. Вступительная статья к кн.: «Гёте и Шиллер. Переписка» (1794—1805), в двух томах, т. 1, М.—Л., 1937.

Лукач Георг, О противоречиях драматургии Шиллера. Напечатано в журнале «Театр и драматургия», 1939, № 7(40).

Шагалова А. Р., Сценическая редакция ранних драм Шиллера. Напечатано в «Ученых записках Томского педагогического института», т. XI, 1954.

Вильмонт Ник., Фридрих Шиллер (1759—1805). Вступительная статья к т. 1 Собрания сочинений в семи томах, М., 1955.

Шиллер Ф. П., Фридрих Шиллер. Жизнь и творчество, М., 1955.

Гвоздев А. А., От акробатизма к трагическому искусству. (Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шрёдера.) Напечатано в кн.: Гвоздев А. А., Из истории театра и драмы, П., 1923.

Троицкий Э., Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии, М.—Л., 1940. (Глава первая: Предшественники Зейделяна, стр. 17—67.)

Prutz R., Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, В., 1848.

Devrient E., Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 3 Bände, Lpz., 1848—1874. Neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt von W. Stuhlfeld, В., 1929.

Heine K., Das Theater in Deutschland, Einbeck, 1894.

Proelss R., Kurzgefasste Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1900.

Petersen J., Das deutsche Nationaltheater, Lpz., 1919.

Michael F., Deutsches Theater, Breslau, 1923.

Holl K., Geschichte des deutschen Lustspiels, В., 1923.

Arnold R. F., Das deutsche Drama, В., 1925.

Borkowsky E., Goethes und Schillers Dramen, Breslau, 1926.

Lukács G., Goethe und seine Zeit. В., 1953.

Minor I., Schiller, 2 B-de, В., 1890.

- Köster A., Schiller als Dramaturg, 1891.
 Bellermann L., Schillers Dramen, 2 B-de, B., 1898.
 Petersen J., Schiller und die Bühne, B., 1904.
 Bohner Th., Schiller, B., 1946.
 Enders C., Schiller und die Gegenwart, Wuppertal, 1948.
 Mayer H., Schiller und die Nation, B., 1953.
 Oberländer H., Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im XVIII Jahrhundert, Lpz., 1898.
 Reden-Esbeck, Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen, Lpz., 1881.
 Genée R., Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, B., 1882.
 Devrient H., J. F. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft, Hamburg, 1895.
 Litzmann B., Friedrich-Ludwig Schröder, 2 B-de, Lpz., 1890—1894.
 Hoffmann P., Friedrich Schröder als Dramaturg und Regisseur, B., 1939.
 Härle H., Ifflands Schauspielkunst. Ein Rekonstruktionsversuch auf Grunde der etwa 500 Zeichnungen und Kupferstiche Wilhelm Henschels und seiner Brüder mit 238 Abbildungen. I Teil 1925.
 Drews W., Die Grossen des deutschen Schauspiels, B., 1941.
 Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Gesammelt von Monty Jacobs. Im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste neu herausgegeben und bearbeitet von Eva Stahl. Henschelverlag, B., 1954.
 Fetting, Hugo, Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts. Im Auftrag der deutschen Akademie der Künste eingeleitet und herausgegeben. Henschelverlag, B., 1954.
 Winfried K., Schauspielkostüm und Schauspielardarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im XVIII Jahrhundert, B., 1931.
 Voelcker B., Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des XVIII Jahrhunderts, Lpz., 1916.
 Kindermann H., Theatergeschichte der Goethezeit, Wien, 1948.
 Wahle J., Das Weimarische Hoftheater unter Goethes Leitung Weimar, 1892.
 Sartori-Neumann B., Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung, B., 1922.
 Strickel L., Geschichte des Weimarischen Theaters von seinen Anfängen bis heute, Weimar, 1928.
 Flemming W., Goethes Gestaltung des klassischen Theaters, Köln, 1949.

ДАТСКИЙ ТЕАТР

А. Тексты

- (Гольберг), Гейнрих и Пернилла. Комедия в 3 действиях. Перевод с немецкого А. Н(артова), Спб., 1764.
 Гольберг, Превращенный мужик. Комедия в 5 действиях. Перевод с немецкого Андрея Нартова, Спб., 1765.
 Гольберг, Плутус, или Спор между бедностью и богатством. Комедия в 5 действиях. Перевод Андрея Нартова, Спб., 1765.
 Гольберг, Гордость и бедность. Комедия. Перевод Ив. Кропотова, М., 1774; изд. 2, 1788.
 Гольберг, Оловящик-политик. Вольный перевод с датского Е. Классена, М., 1830.
 Гольберг, Эразм Монтанус. Перевод с датского А. и П. Ганзен, «Вестник Европы», 1907.

Гольберг, Мужик-барин. Перевод с датского А. и П. Ганзен, «Литературные и популярно-научные приложения к «Ниве», 1904.

Хольберг Л., Комедии. Общая редакция В. Г. Адмони. Вступительная статья и комментарии А. Гозенпуда, «Искусство», М., 1957. (Содержание: «Жан де Франс», «Иеппе с горы», «Одиннадцатое июня», «С прибавлением семейства», «Эразмус Монтанус», «Дон Ранудо де Колибрадос».)

Б. Пособия

Дилен Э., Скандинавская литература. Напечатано во «Всеобщей истории литературы» под редакцией В. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова, т. IV, Спб., 1892.

Горн Ф., История скандинавской литературы, М., 1896.

Брандес Г., Собрание сочинений, т. III, изд. «Просвещение».

Rahbek K. L., Om Holberg som Lystspildigter og han Lystspil. Kjøbenhavn, I—III, 1815—1817.

Prutz R., L. Holberg, sein Leben und seine Schriften, Stuttgart & Augsburg, 1857.

Legrelle A., L. Holberg, considéré imitateur de Molière, P., 1864.

Scavlon O., Holberg som komediefotter, Kristiania, 1872.

Holbergske figurer og typer efter den danske skueplødses traditioner, 1884.

Brandes Edvard, Holberg og hans scene, 1898.

Norman I. C., Holberg pa teatret, 1919.

Brix Hans, Ludvig Holbergs komedier, Kjøbenhavn, 1942.

Kragh Torben, Holberg i Det kongl. Teaters ældste regieprotokoller, 1943.

Kragh Torben, Skuespilleren i d. XVIII ath. belyst gennem danske Kilder, 1948.

Hansen P., Den danske skuepløds, I—III, Kjøbenhavn.

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

А. Тексты

Полных переводов на русский язык польских пьес, написанных до XIX века, не существует.

В т. 3 «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» под редакцией С. С. Мокульского печатаются отрывки из пьес «Возвращение депутата» Юлиана-Урсуна Немцевича, перевод Р. И. Вихиревой, и «Краковцы и горцы» Войцеха Богуславского, перевод И. В. Воробьевой.

Б. Пособия

«История Польши», т. 1, издание Академии наук СССР, М., 1954.

Пыпин А. Н. и Спасович В. Д., История славянских литератур, т. II, Спб., 1881.

Погодин А. Л., Лекции по истории польской литературы, ч. 1, Харьков, 1913.

Estreicher K., Teatr w Polsce, 3 tt., Kraków, 1872—1879. Фотографическое переиздание 1953.

Strzelecki Czeslaw, Historia teatru w Polsce. Spoldzielnia księgarska „Nauka“, Bydgoszcz, 1947.

Windakiewicz S., Teatr ludowy w dawnej Polsce, Kraków, 1902.

Bernacki L., Teatr, dramat i muzyka za Stanisława-Augusta, 2 tt., Lwów, 1925.

Galle L., Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności, Warszawa, 1925.

Swierczewski E., Wojciech Bogusławski i jego scena, Warszawa, 1929.

Miller A., Teatr polski i muzyka na Litwie, Wilno, 1936.

Szwanowski E., Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814, Wrocław, 1954.

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

А. Тексты

Русских переводов пьес венгерских авторов XVIII века пока не существует.

Драматургические тексты венгерских авторов этого периода в оригинале изданы в отдельных томах серии «Magyar klasszikusok», издаваемой Институтом истории венгерской литературы («Magyar irodalomtörténeti társaság»).

Б. Пособия

Ачади И., История венгерского крестьянства, ИЛ, М., 1956 (глава «Литература и крестьянский вопрос», стр. 258—284).

Гершкович А. А., Венгерская драматургия, в сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, «Искусство», М., 1955.

Bayer József, A nemzeti játékszin története, Budapest, 1887.

Váli Béla (Dr.), A Magyar Színészet Története, Budapest, 1887.

A magyar dramaturgia haladó hagyományai, Budapest, 1953.

Magyar játékszin (antológia), Budapest, 1954.

Déryné, Emlékezetei, Budapest, 1955.

Gyulai Pál, Vén Színész — в книге „Munkái“, II к., „Franklin — társulat“, Budapest, б. г.

ТЕАТР СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ

А. Тексты

Русских переводов американских пьес XVIII века не существует.

В оригинале тексты пьес этого времени напечатаны в следующих изданиях:

Representative Plays by American Dramatists, edited by M. Y. Moses, v. I, N.-Y., 1918.

Representative American Plays, ed. by A. H. Quinn, N.-Y., 1925.

American Plays, ed. by A. G. Halline, N.-Y., 1935.

America's Lost Plays, ed. by B. H. Clark, N.-Y., 1940—1941.

Б. Пособия

Робертсон В., Характеры и деяния мужей, прославившихся в американской истории, Спб., 1820.

Бабин А., История Северо-Американских Соединенных Штатов в двух томах, Спб., 1912.

Фостер У., Очерк политической истории Америки, М., 1955.

История американской литературы. Редакционная коллегия: А. А. Аникст, А. А. Елистратова, В. М. Жирмунский, А. И. Старцев, В. Ф. Шишмарев, т. I, М.—Л., 1947.

- Cambridge Modern History, v. VII: The United States, N.-Y., 1905.
Cambridge History of American Literature, v. I, N.-Y., 1917.
Dunlap W., History of the American Theatre and Anecdotes of the
Principal Actors, 2 vv., L., 1833.
Rees J., Dramatic Authors of America, Philadelphia, 1845.
Wood W., Personal Recollections of the Stage, Philadelphia, 1855.
Seilhamer G., The History of the American Theatre, 3 vv., Philadel-
phia, 1888—1891.
Hornblow A., A History of the Theatre in America from its Begin-
nings to the Present Time, v. I, Philadelphia, 1919.
Coad O. & Mims E., The American Stage, New Haven, 1929.
Pollock T., The Philadelphia Theatre in the Eighteenth Century,
Philadelphia, 1933.
The American Theatre as seen by its Critics. 1752—1934. Edited by
M. Moses and J. Brown.
Quinn A., A History of the American Drama from the Beginning to
the Civil War, N.-Y., 1946.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Джозеф Аддисон. Портрет. Из книги: Dubesch L., Histoire générale illustrée du théâtre, t. IV, Paris, 1933, стр. 272.	39
Сцена из «Лондонского купца» Лилло. Из той же книги, стр. 277	44
Сцена из «Оперы нищего» Гея. Гравюра В. Хогарта. Лондон, Британский музей. Из той же книги, стр. 288а.	49
Генри Фильдинг. Портрет. Из книги: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941, стр. 429.	53
Оливер Гольдсмит. Портрет работы Дж. Рейнольдса. Лондон, Национальная портретная галерея. Из книги: Greene G., British dramatists, London, 1942.	59
Ричард Шеридан. Портрет работы Дж. Рёсселя, Лондон, Национальная портретная галерея. Из той же книги.	62
Театр Дрюри-Лейн в 1775 году. Гравюра. Лондон, Музей Виктории и Альберта. Из книги: Nicoll A., The development of the theatre, L., 1927, стр. 186.	74
Театральный бунт в Ковент-Гардене в 1763 году. Гравюра Фитцджерога. Из книги: Lawrence W. J., The Elizabethan Playhouses, Stratford, 1913, стр. 146а.	81
Томас Беттертон. Портрет работы Г. Неллера. Из книги: Williams Fraunce, Mr. Shakespeare of the Globe, New-York, 1941, стр. 320.	86
Беттертон в роли Гамлета. Из книги: Cleaver J., The theatre through the ages, London, 1946, стр. 76.	87
Джемс Куин в роли Кориолана (1749). Из книги: Nicoll A., The development of the theatre, London, 1927, стр. 179.	89
Чарльз Маклин в роли Шейлока. Гравюра Неттера по рисунку Бойне. Из той же книги, стр. 182.	91
Спренджер Барри и миссис Барри в ролях Баязета и Селимы (1776). Из той же книги, стр. 180.	95
Актёры труппы Гаррика: слева — м-сс Барри, м-сс Сиббер, м-сс Йетс; справа — м-сс Эббингтон, Барри, Гаррик. Лондон, Британский музей (раскрашенные изразцы). Из книги: Gregor J., Weltgeschichte des Theaters, Wien, 1933, стр. 508	97
Гаррик в роли короля Ричарда III. Из книги: Odell G., Shakespeare from Betterton to Irving, vol. I, London, 1929.	99
Гаррик в роли короля Лира. Из книги: Nicoll A., The development of the theatre, London, 1927, стр. 182.	100

Гаррик в роли Гамлета. Гравюра Мак-Арделя по рисунку Р. Вильсона (1754). Из книги: Boehn (von) M., Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, Berlin, 1921, стр. 395. . . .	101
Гаррик в роли дона Джона в комедии «Случайности» Бомонта и Флетчера. Из книги: Summers Montague, The Playhouse of Pepys, London, 1935, стр. 436.	103
Гаррик и миссис Сиббер в «Спасенной Венеции» Отвея. Картина Джона Дзоффани. Из книги: Greene G., British dramatists, London, 1942.	106

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Сцена из комедии Реньяра «Единственный наследник». Из книги: Touchard P., Histoire sentimentale de la Comédie Française, Paris, 1955, стр. 42.	128
Флоран Данкур. Портрет. Из книги: Amico (d') Silvio, Storia del teatro drammatico, t. 2, Milano, 1953, стр. 250.	130
Ален-Рене Лесаж. Гравюра Бойльи. Из книги: Dubech L., Histoire générale illustrée du théâtre, t. IV, Paris, 1933, стр. 27.	129
Франсуа-Мари Аруэ Вольтер. Портрет. Из книги: «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957, стр. 69.	139
Вольтер и Лекен на репетиции «Магомета» Вольтера. Гуашь Феша и Уирскера. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2. «Театр эпохи Просвещения», М.—Л., 1939, стр. 171.	158
Пьер Мариво. Портрет работы Карла Ванлоо. Из книги: «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957, стр. 195.	161
Сцена из комедии Дегуша «Женатый философ». Из книги: Touchard P., Histoire sentimentale de la Comédie Française, Paris, 1955, стр. 42.	170
Дени Дидро. Портрет. Из книги: «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957, стр. 293.	177
Последняя сцена «Отца семейства» Дидро. Акварель Цизенис. Из книги: Dubech L., Histoire générale illustrée du théâtre, t. IV, Paris, 1933, стр. 128a.	184
Мишель Седен. Портрет. Из книги: «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957, стр. 417.	195
Луи-Себастиан Мерсье. Портрет. Из той же книги, т. 2, М., 1957, стр. 3.	201
Сцена из драмы Мерсье «Тачка уксусника». Из той же книги, т. 2, стр. 112a.	203
Сцена из драмы Мерсье «Неимущий». Из той же книги, т. 2, стр. 32a.	205
Пьер Бомарше. Портрет. Из той же книги, т. 2, стр. 115	209
Сцена из «Женитьбы Фигаро» Бомарше. Гравюра Сен-Кантена. Из книги: Dubech L., Histoire générale illustrée du théâtre, t. IV, Paris, 1933	214
Внутренний вид театра Французской Комедии в 1726 году. Гравюра Жуллена по рисунку Ш. Куапеля. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 235	219
Театральный зал во дворце Трианон в Версале. Рисунок с натуры. Из книги: Jullien A., La comédie à la cour, Paris, без обозначения года издания, стр. 272a	220

Мишель Барон. Портрет работы Ф. де Труа. Из книги: Дживеллегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941, стр. 444	223
Мишель Барон в роли Цинны. Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, dédiés à M. le baron de La Ferté. Без обозначения места и года издания, № 49	224
Адриенна Лекуврёр в роли Корнелии («Смерть Помпея» Корнелия). Гравюра Древе по рисунку Ш. Куапеля. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 325	227
Шарль Гранваль в роли графа де Тюфьера («Гордец» Детуша). Гравюра по картине Н. Ланкре. Из той же книги, стр. 189	230
Анна Данжевиль. Портрет работы Латура. Из книги: Leclerc T., Les femmes de théâtre au XVIII siècle, Paris, s. a., p. 118 b.	231
Мари Дюмениль. Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, без обозначения места и года издания, № 74	233
Ипполита Клерон. Портрет работы Латура. Из книги: Leclerc T., Les femmes de théâtre au XVIII siècle, Paris, s. a., p. 82a	237
Клерон в роли Идаме («Китайский сирота» Вольтера). Гравюра по рисунку Леклерка. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 335	241
Анри-Луи Лекен. Портрет работы Лемуара. Из книги: Touchard P., Histoire sentimentale de la Comédie Française, Paris, 1955, стр. 67	242
Белькур в роли Альмавивы («Севильский цирюльник» Бомарше). Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 229	245
Чекен в роли Чингисхана («Китайский сирота» Вольтера). Гравюра Левека по рисунку Каstellля. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 343	247
Лекен в роли Оросмана («Заира» Вольтера). Из книги: Державин К. Н., Вольтер, М., 1946, стр. 336a	248
Лекен в роли Оросмана. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 339	249
Лекен в роли Магомета. Из книги: «Costumes des grands théâtres de Paris», 1786, № 1, p. 4a	251
Жан Ларив в роли Филоктета. Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, dédiés à M. le baron de La Ferté, без обозначения места и года издания, № 95	255
Франсуаза Рокур. Портрет работы Виньерона. Из книги: Touchard P., Histoire sentimentale de la Comédie Française, Paris, 1955, стр. 76	257
Рокур в роли Меден. Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, без обозначения места и года издания, № 96	258
Франсуаза Вестрис. Портрет работы Лепентра. Из книги: Touchard P., Histoire sentimentale de la Comédie Française, Paris, 1955, стр. 75	259
Раймонд Пуассон в costume Кристина. Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, s.l.a., № 66	261
Пьер-Луи Превиль. Из собрания фотографий, выставленных театром Французской Комедии в Москве в 1954 году	263
Превиль в роли Рисолля («Галантный Меркурий» Бурсо). Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, s.l.a., № 84	265

Пьер-Луи Превиль в роли Маскариля («Шалый» Мольера). Гравюра Романа. Из книги: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941, стр. 468	266
Превиль — первый исполнитель роли Фигаро в «Севильском цирюльнике». Гуашь Феша и Уирскера. Из книги: Мокульский С., Бомарше и его театр, Л., 1936, стр. 48а	267
Превиль и Белькур в «Игроке» Реньяра. Гуашь Феша и Уирскера. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 347	269
Жан-Батист Бризар в роли Нарбаса («Меропа» Вольтера). Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, s.l.a., № 75	270
Франсуа Моле в роли Нерестана. Из книги: «Французский театр эпохи Просвещения», т. 1, М., 1957, стр. 128а	272
Франсуа Моле в роли Британника. Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, s.l.a., № 76	274
Жозеф Дазенкур — первый исполнитель роли Фигаро в «Женитьбе Фигаро». Гравюра Шарля. Из книги: Мокульский С., Бомарше и его театр, Л., 1936, стр. 52а	275
Театр на Сен-Лоранской ярмарке в конце XVIII века. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 263	278
Представление «пьесы в надписях» в ярмарочном театре. Из книги: Dubesch L., Histoire générale illustrée du théâtre, t. II, Paris, 1931, стр. 296	281
Изгнание итальянских актеров из Парижа в 1697 году. Гравюра с картины А. Ватто. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 251	294
Джованна-Роза Беноцци (Сильвия). Портрет. Из собрания фотографий, выставленных театром Французской Комедии во время его гастролей в Москве в 1954 году	297
Жюстина Фавар в роли Ургелы («Фея Ургела» Ш. Фавара). Гуашь Феша и Уирскера. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 291	299
Жюстина Фавар в роли Рокселаны («Три султанши» Ш. Фавара). Портрет работы Лиотара. Из журнала «Золотое руно», 1908, № 2, стр. 8а	300
Жюстина Фавар в роли Бастьенны («Любовь Бастьена и Бастьенны» Ш. Фавара). Гравюра Долле по картине Карла Ванлоо. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 287	301
Карло Бергинацци в комедии «Принц Салернский». Театр Итальянской Комедии в Париже. Из книги: Lecomte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820, s.l.a., № 48	302
Триаль и Клерваль в комической опере Седена и Монсиньи «Дезертир». Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 293	303

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Пьетро Метастазιο. Гравюра Э. Стейнера. Из книги: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941, стр. 505	319
Карло Гольдони. Портрет. Из той же книги, стр. 509	335

Гольдони в женской роли в комедии Джилли «Сестрица дона Пилоне». Гравюра А. Баратти по рисунку П.-А. Новелли. Из собрания комедий Гольдони, изданного G. B. Pasquali, т. 3, Венеция, 1761, фронтиспис	336
Сцена из комедии Гольдони «Кьоджинские перепалки». Гравюра А. Баратти по рисунку П.-А. Новелли. Из книги: <i>A mio Silvio, Storia del teatro drammatico</i> , т. 2, Milano, 1953, стр. 310	351
Пьетро Кьяри. С современной гравюры. Из той же книги, стр. 311	360
Карло Гоцци. Гравюра Дж. Дзулани по рисунку А. Бертольди. Из книги: « <i>Le fiabe di Carlo Gozzi a cure di E. Masi</i> », т. 1, Bologna, 1884, фронтиспис	363
Витторио Альфьери. Портрет. Из книги: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941, стр. 523	377
Иллюстрация к трагедии Альфьери «Брут I». Гравюра из издания 1824 г. Из книги: <i>A mio Silvio, Storia del teatro drammatico</i> , т. 2, Milano, 1953, стр. 333	385
Представление на Веронской арене. Гравюра А. Баратти по рисунку П.-А. Новелли. Из той же книги, стр. 250	390
Миланский театр Ла Скала (архитектор Пьермарини). Внутренний вид. Из книги: <i>Leclerc H., Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne</i> , Paris, 1946, табл. LXVIII	397
Коммунальный театр в Болонье (архитектор Антонио Галли-Бибьена). Зрительный зал в разрезе. Из книги: <i>A mio Silvio, Storia del teatro drammatico</i> , т. 2, Milano, 1953, стр. 258	398
Театральная декорация Джузеппе Бибьены. Из книги: <i>Nicoll A., The development of the theatre</i> , London, 1927, стр. 145	400
То же. Из той же книги, стр. 143	401
То же. Из той же книги, стр. 144	402
Арлекин в китайском костюме (предположительно, Антонио Сакки). С цветной гравюры из коллекции Israel Gallanez. Из той же книги, стр. 109	407
Итальянский актер в костюме Тартальи (предположительно, Агостино Фьорилли). Из книги: <i>Le comte H., Costumes de théâtre de 1600 à 1820</i> , s.l.a., № 35	412
Антонио Маттиucci (Колмалыто) в роли Панталоне. Из той же книги, № 48	419

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Йоганн-Кристоф Готшед. Гравюра Гайда. Из книги: <i>König Robert, Deutsche Literaturgeschichte</i> , Leipzig, 1884, стр. 303	433
Луиза Готшед. Гравюра Гайда. Из той же книги, стр. 302	434
Каролина Нейбер. Из книги: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941, стр. 531	437
Немецкий актер в «римском» костюме. Гравюра Дене. Из книги: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939, стр. 391	441
Христиан Геллерт. Гравюра Гайда по портрету Граффа (1775). Из книги: <i>König R., Deutsche Literaturgeschichte</i> , Leipzig, 1884, стр. 317	444

Готтольд-Эфрам Лессинг. Портрет. Из книги: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года, М.—Л., 1941, стр. 545	451
Сцена из «Мишны фон Барнгельм» Лессинга (действие II, явление 2). Гравюра Д. Ходовецкого (1769). Из книги: Kö nig R., Deutsche Literaturgeschichte, Leipzig, 1884, стр. 392	476
Сцена из «Мишны фон Барнгельм» (действие II, явление 7). Гравюра Д. Ходовецкого. Из той же книги, стр. 392	477
Йоганн-Готфрид Гердер. С портрета работы Анжелики Кауфман. Из той же книги, стр. 405	495
Йоганн-Антон Лейзевиц. По современной гравюре. Из той же книги, стр. 366	503
Фридрих-Людвиг Шрёдер. Портрет работы С. Бендиксен. Из книги: Stein Ph., Deutsche Schauspieler, B. I, Berlin, 1907, табл. IX	508
Август-Вильгельм Ифланд. Гравюра Больта (1798). Из книги: Kö nig R., Deutsche Literaturgeschichte, Leipzig, 1884, стр. 398	510
Август Коцебу. С портрета Тишбейна (1809). Из той же книги, стр. 400	513
Готфрид-Генрих Кох. Из книги: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра, М.—Л., 1941, стр. 541	521
Конрад Экгоф. Портрет работы А. Граффа. Из той же книги, стр. 537	524
Первое представление «Гамлета» в Берлине (Гамлет—Франц Брокман). Гравюра Д. Ходовецкого. Из той же книги, стр. 563	538
Шрёдер в роли Фальстафа. Из той же книги, стр. 559	543
Шрёдер в роли Одоардо («Эмилия Галотти» Лессинга). Из той же книги, стр. 557	545
Ифланд в роли Шейлока. Из книги: Gregor J., Weltgeschichte des Theaters, Wien, 1933, стр. 587	552
Ифланд в роли Франца Моора. Из книги: Stein Ph., Deutsche Schauspieler, B. I, Berlin, 1907, табл. XXIV	553
Ифланд в роли Вильгельма Телля (в двух видах). Рисунки В. Геншеля. Из книги: Hä rle H., Ifflands Schauspielkunst, 1 Teil, 1925	554 и 555
Гёте в возрасте 30 лет. С портрета работы Мая (1779). Из книги: Kö nig R., Deutsche Literaturgeschichte, Leipzig, 1884, стр. 451	576
Гёте в римской Кампании. С картины Тишбейна (1787). Из той же книги, стр. 453	581
Гёте в возрасте 70 лет. С портрета работы Штилера. Из той же книги, стр. 511	601
Шиллер в 1787 году. Гравюра Мюллера по портрету Граффа. Из той же книги, стр. 502	607
Виньетка на титульном листе второго издания «Разбойников» (1782). Из той же книги, стр. 462	609
Сцена из «Коварства и любви» Шиллера (действие I, явление 4). Гравюра Д. Ходовецкого (1785). Из той же книги, стр. 469	618
Гёте и Корона Шрётер в «Ифигении» Гёте (Веймар, 1789). Из книги: Amico (d') Silvio, Storia del teatro drammatico, t. 3, Milano, 1953, стр. 41	640
Корона Шрётер. Из книги: Stein Ph., Deutsche Schauspieler, B. I, Berlin, 1907, табл. XIX	641
Веймарский придворный театр в период руководства Гёте (наружный вид). Из книги: Dubech L., Histoire générale illustrée du théâtre, t. IV, Paris, 1933, стр. 209	645

ДАТСКИЙ ТЕАТР

Лудвиг Хольберг. С современной гравюры.	676
Афиша первого представления комедии Гольберга «Краткое девичество Пернилле» (1727). Из книги: Hansen P., Den danske skueer-lods, t. I, Kjøbenhavn	681
Декорация городской улицы (конец XVIII века). Из той же книги	694
Пейзажная декорация (конец XVIII века). Из той же книги . . .	696
Декорация сада (конец XVIII века). Из той же книги	697
Оле Ронгстед в роли Йенса («Якоб фон Тибое»). Из той же книги	703
Сцены из «Занятого человека» Гольберга (действие II). Гравюры Ф. Брадта. Из той же книги	704
Герт Лондсман. С современной гравюры. Из той же книги	707
Маркус Улсос Хортулан. С современной гравюры. Из той же книги	708
Йоханнес-Герман Вессель. Из той же книги	710
Сцена из пьесы Весселя «Любовь без чулок». Рисунок В. Мюллера (1786). Из той же книги	711
Адам Гьельstrup. Из той же книги	713

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

Николай Рей. С гравюры 1586 г. Из книги: Krejčič K., Dějiny polské literatury, Praha, 1953	724
Станислав Конарский. Литография К. Минтера с портрета Л. Марто. Из книги: Bernacki L., Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, t. II, Lwów, 1925	741
Франциска-Урсула Радзивилл. Портрет из собрания музея Чапских в Кракове. Из книги: Miller A., Teatr, polski i muzyka na Litwie, Wilno, 1936	743
Игнаций Красницкий. Пастель Л. Марто. Из книги: Krzyżanowski J., Historia literatury polskiej, Warszawa, 1953	747
Францишек Богомолец. Литография К. Минтера с портрета Л. Марто. Из книги: Bernacki L., Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, t. II, Lwów, 1925	751
Францишек Князьнин. С литографии в издании его сочинений (Лейпциг, 1837). Из книги: Krzyżanowski J., Historia literatury polskiej, Warszawa, 1953	754
Францишек Заблоцкий. Из той же книги	759
Юлиан-Урсин Немцевич. С портрета работы Бродовского. Из той же книги	761
Кароль-Боромеуш Свежавский. Литография И. Зонтага. Из издания: Bogusławski W., Dzieła dramatyczne, 12 tt., Warszawa, 1820—1823	766
Томаш Трусколацкий. Литография Л. Летронне. Из того же издания	767
Якуб Гемпинский. Литография. Из того же издания	769
Саломея Дешнер. Литография И. Зонтага. Из того же издания . .	770
Казимир Овсинский. Литография И. Зонтага. Из того же издания	771
Магдалена Ясинская. Литография И. Зонтага. Из того же издания	775
М. Шимановский в роли Грудчинского в драме Л. Дмушевского «Ян Грудчинский». Из книги: Szwanowski E., Teatr W. Bogusławskiego w latach 1799—1814, Wrocław, 1954	777
Войцех Богуславский. Из книги: Krzyżanowski J., Historia literatury polskiej, Warszawa, 1953	779

Сцена из пьесы В. Богуславского «Краковцы и горцы» (в середине — Богуславский в роли Бардоса). С акварели А. Лормана (1794). Из книги: Krawczykowski Z., Wojciech Bogusławski, Warszawa, 1954	782
Сцена из комедии В. Богуславского «Модные спазмы». С рисунка М. Стаховича. Из издания: Bogusławski W., Dzieła dramatyczne, 12 tt., Warszawa, 1820—1823	783
Сцена из пьесы В. Богуславского «Генрих VI на охоте» (1792). С гравюры С. Лангера. Из того же издания	785
Богуславский в роли Наленча в трагедии Ю. Кропинского «Людгарда». С гравюры Ф. Лигбера (1818). Из книги: Szwanowski E., Teatr W. Bogusławskiego w latach 1799—1814, Wrocław, 1954	786

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

Танцевальная сцена с шутом. Фрагмент стенописи. Буда, конец XIV в. Из книги: Radocsaý Dénes, A Középkövi Magyarorszáг falképei, Budapest, 1954, приложение LIX	795
Дьердь Бешшенеи. Из книги: Bessenyei György, Válogatott művei, Budapest, 1953	802
Афиши первых двух спектаклей труппы Ласло Келемена (1790). Из журнала: «Szinháztörténeti értesítő», 1955, № 3	810
Здание немецкого театра, в котором впервые выступала труппа Л. Келемена. Из книги: «Déryné emlékezései», Budapest, 1955	811
Ласло Келемен (медаль). Из журнала: «Szinháztörténeti értesítő», 1955, № 3	813
Анна Моор. Портрет. Из книги: «Déryné emlékezései», Budapest, 1955	816
Здание Национального театра в Клуже. Из той же книги	818
Янчо Пал. Портрет. Из той же книги	821
Михай Витяз Чоконаи. Портрет. Из книги: Dömbü Márton, Csokonai élete, Budapest, 1955	823

ТЕАТР СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИХ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ

Джозеф Джефферсон. Из книги: Coad O. and Mims E., The American Stage, New Haven, 1929	841
Мерси Отис Уоррен. Из той же книги	844
Театр «Парк». Внутренний вид. Из той же книги	847
Театр на Честнат-стрит. Наружный вид. Из той же книги	848
Вильям Данлеп. Из той же книги	850
Джон Хочкинсон. Из той же книги	851
Вильям Уоррен в роли Питера Тизла («Школа злословия» Шеридана). Из той же книги	853
Томас Купер в роли Гамлета. Из той же книги	854
Элиза Кембль-Уитлок. Из той же книги	856
Анна Мерри. Из той же книги	857

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Аблесимов, А. О. — 298
 Абу, Шамуэль — 792
 Адамс, Джон — 838, 839, 843
 Адамс, Самуэль — 838, 843
 Аддисон, Джозеф — 23, 38, 41, 42, 44, 87, 160, 365, 432, 435, 460, 484, 559, 675, 834, 835
 Аккерман, Конрад — 446, 500, 519, 522, 527, 528, 530—534
 Алар, братья — 277 — 280
 Альбани, графиня — см. Стольберг, Луиза
 Альфьери, Витторио — 12, 20, 21, 23, 26, 315, 321, 323, 378—388, 419, 420, 559, 651, 786
 Амента, Никколо — 331, 334
 Анна-Амалия, герцогиня — 640
 Аноним — см. Витали, Буонафедэ.
 Анонимус — 795
 Ариосто, Лодовико — 322, 728
 Аристотель — 123, 322, 459, 462, 493
 Аристофан — 56, 641, 685
 Арно, Франсуа — 235, 256, 373, 416
 Артеага — 325

 Бабо — 652, 856
 Байрон, Джордж-Гордон — 67, 68
 Баккерини, Анна — 417
 Балетти, Елена — 315
 Баллаши — 798
 Бамбини — 298
 Банк — 793
 Баратти, А. — 392
 Баретти, Джузеппе — 312, 350, 364, 367, 410

 Барлоу — 840
 Барон, Мишель — 28, 219, 221, 222—224, 225, 226, 228, 229, 232, 239, 251, 268, 446
 Барон-сын — 282
 Бароне, Доменико-Луиджи — 332, 333, 334, 342
 Барри, Спенджер — 95, 100
 Бартоли, Франческо — 415
 Бартолин, Каспар — 669
 Бартолин, Томас — 669
 Барыка, Петр — 730, 731
 Бастона-мать — 414, 415
 Бастона-дочь (Фоккари, Марта) — 414, 415
 Баторий, Стефан — 726, 731
 Батталья, Маддалена — 417
 Бауэр — 512
 Бейль, И.-Д. — 547, 549
 Бейль, Пьер — 677
 Бек — 530, 547
 Бек, София — 530
 Бекингем, герцог — 52, 94
 Беккариа, Чезаре — 12, 312
 Белинский, В. Г. — 383, 457, 562—564, 585, 593, 599, 602, 604, 610, 627
 Беллами, Анна — 109
 Белломо — 642, 647, 662, 663
 Белявский, Юзеф — 749, 765
 Белькур — 244, 251, 271
 Беллуа де — 194, 250, 256, 260
 Бембо, Пьетро — 364
 Бербедр, Ричард — 86
 Бергалли, Луиза — 362
 Берже — 289
 Беркли, Джордж — 7
 Берне, Людвиг — 518, 565

¹ Курсивом указаны те страницы, на которых говорится наиболее подробно о деятельности данного лица.

Бертинацци, Карло — 304
Бертран — 279, 280
Беттертон, Томас — 74, 84, 85—
87, 88
Беттинелли, Саверио — 311
Бетулиус (Берх, Сикст) — 670
Бешшени, Дьердь — 17, 20, 23,
800, 803—806, 812, 814, 817
Бибьена, Алессандро — 399
Бибьена, Джузеппе — 399, 402,
403
Бибьена, Фердинандо — 399, 400—
403
Бибьена, Франческо — 399, 402,
403
Бибьена-Галли, Антонио — 399
Бизести — 764
Биль, Шарлотта-Доротея — 709
Биньон — 672
Бланес — 388
Бобур — 226, 228, 251
Богдан Хмельницкий — 720
Богомолец, Францишек — 735,
745, 749—752, 754, 756, 773
Богуславский, Войцех — 18, 28,
745, 750, 754, 757, 760, 764,
768, 772—788
Бодмер, Йоганн-Якоб — 458, 484—
487
Боккаччо, Джованни — 317, 379,
482
Бомарше (Карон, Пьер-Огюстен) —
12, 20, 24, 26, 118, 125, 134,
137, 180, 208—217, 220, 244,
265, 268, 274—276, 340, 354,
373, 561, 575, 577, 714, 757,
765, 768, 772, 777
Борк — 486, 539
Борнемисса, Петер — 796, 797
Борх, Оле — 669
Борхер — 530
Браге, Тихо — 669
Брадель, Нильс-Крог — 711, 712
Брандес, Георг — 672, 680, 697
Браницкий, К. — 737, 763
Брейтингер, Йоганн-Якоб — 458,
484—487
Брекенридж, Гью-Генри — 840,
842, 846
Брентано, Клеменс — 651
Брессан — 438
Брехт, Бертольд — 51, 497
Брешани, Катерина — 416, 418
Бризар, Жан-Батист — 253, 271
Бриксен, Кристиан — 675

Брокман, Йоганн-Франц — 535—
537, 538, 542, 547
Бросс де, президент — 388, 393
Брун, Йоханнес-Нордал — 711, 712
Брюль фон, граф — 643, 663
Буало-Депрео, Никола — 134, 221,
432, 462, 684
Буасси — 296
Бугенвиль — 323
Булгарин, Фаддей — 502
Бульгарелли, Марианна — см. Ро-
манина
Буркелло — 365
Бурначини — 403
Бурсо — 264, 286
Бутс, Бартон — 87
Буше, Франсуа — 288, 289
Бюргер, Готфрид — 503

Вагнер, Леопольд — 490, 494, 496,
498, 499
Ваде, Ж.-Ж. — 289, 298
Валарессо, Дзаккариа — 316
Ванбру — 36, 63, 76, 102
Ванлоо, К. — 271, 303
Вата — 795
Ватто, Антуан — 226, 298
Вашингтон — 381, 839, 845, 848,
852, 858
Веггорст — 672
Вегнер (Германия) — 438
Вегнер (Дания) — 705
Вейзе, Христиан — 432
Вейсе — 520, 526, 530, 531,
819
Вендрамин — 339, 393
Веньер — 393
Вергилий — 320
Вернер, Захария — 46, 651, 652
Веронезе, Карло — 418
Верри, Алессандро — 312
Верри, Пьетро — 12, 312
Вершеги — 812
Вессель, Герман — 13, 712
Вестрис, Анджело — 260
Вестрис, Франсуаза — 159, 258,
260
Вигнелл, Томас — 837, 849, 858
Визентини, Томмазо — 295
Вико, Джамбаттиста — 311
Виланд, Кристоф-Мартин — 486,
493, 539, 663
Винкельман, Йоганн-Иоахим — 453,
626

Винклер — 450
Винчи — 320
Витали, Буонафедэ (Аноним) — 337, 389, 406, 413
Витальба, Антонио — 414
Владислав II — 718
Владислав IV — 728
Волянж — 291
Вольтер (Аруэ, Франсуа-Мари) — 7, 9, 17, 23, 24, 27, 38, 41, 58, 96, 106, 117, 124, 137, 138—159, 165, 166, 173, 175, 198, 211, 217, 219—221, 226, 228—230, 232, 234, 236, 238—244, 246, 248, 250, 252, 255, 259, 260, 268, 271, 311, 314, 315, 341, 363, 373, 379, 384, 434, 438, 443, 454, 460, 462, 463, 482, 483, 484, 491, 526, 559, 634, 648, 650, 651, 664, 740, 765, 768, 776, 778, 803
Вольф, Амалия — 663
Вольф, Пий-Александр — 643, 658, 663
Вольф, Христиан — 432
Вольдоген — 501
Врачинский, Софроний — 15
Вульпиус — 652
Вульф, Иоаким — 673
Вудворт, Генри — 95
Выбицкий, Юзеф — 752

Галиани, Фердинандо — 312
Галилей, Галилео — 311, 722
Галлан, Ш. — 282
Гальяни — 12
Гальяр — 291
Гандини, Пьетро — 410, 415
Гандини, Тереза — 415
Гансен, К. — 669
Гантер, Р. — 834
Гарелли, Джованни-Баттиста — 411
Гаррик, Давид — 27, 28, 35, 40, 61, 67, 78—80, 82—84, 90, 93—112, 176, 232, 235, 262, 409, 465, 544, 656, 755, 822, 846, 858
Гарли — 7
Гастингс, Уоррен — 57, 66, 67
Гафнер — 809, 812
Гвардани, Йожеф — 824
Геббель, Фридрих — 490
Гегелунд, Педер — 670
Гегель, Георг-Вильгельм-Фридрих — 33, 175, 563, 564

Гей, Джон — 35, 43, 48, 49—51, 63, 75, 712, 835, 846
Гейне, Генрих — 564
Гейнзе — 494
Геллерт, Христиан — 443—445, 457, 458, 469, 526, 709
Гельведий, Клод-Адриан — 7, 173, 193, 372
Гемминген, Отто фон — 505, 506, 651, 652
Гемпинский, Якуб — 745, 768
Генаст, Антон — 664
Генаст, Эдуард — 523, 644, 653, 654, 664
Гендель, Георг-Фридрих — 76
Гензель — 453, 530
Гензель, Фридерика — 530, 547
Генри, Джон — 837
Георг I — 76
Георг III — 837
Гердер, Йоганн-Готфрид — 11, 484, 487, 490, 493, 494, 536, 568
Гертруда, королева — 793
Герцен, А. И. — 217
Гелетт, Тома — 277
Гелти — 503
Гёте, Йоганн-Вольфганг — 11, 12, 20, 26, 175, 350, 356, 423, 427, 429—431, 447, 455, 456, 461, 478, 479, 484, 487, 488, 490, 491, 494, 499, 502, 505, 511, 518, 519, 536, 537, 542, 546, 548, 550, 551, 556—602, 603, 606, 620, 623, 626, 638—665, 817, 819, 820
Гёце, пастор — 454, 456, 482, 483
Гжегож — 721
Гзовская, О. В. — 348
Глейм — 436
Глюк, Кристофор-Виллибальд — 21, 325
Гоббс, Томас — 675
Гоголь, Н. В. — 696
Годфри, Томас — 836
Голинетти, Франческо — 343, 412, 413, 418
Гольбах, Поль-Анри — 7, 298
Гольберг (Хольберг), Людвиг — 13, 14, 20, 443, 517, 526, 533, 669, 670, 672, 674—705, 706, 712, 714, 799
Гольдони, Карло — 12, 14, 20, 265, 304, 314, 316, 326, 328—330, 332, 333, 334—358, 359—370, 373, 375, 378, 379, 388, 389, 391, 392, 404—419, 526,

530, 533, 651, 688, 701, 702,
705, 709, 749, 786 .
Гольдсмит, Оливер — 20, 33, 35,
57—61, 70, 709, 714, 836
Гом, Джон — 72, 73
Гомер — 434, 459, 564, 727
Гораций — 322
Горький, А. М. — 592
Госсен, Жанна — 229, 230, 232
Готшед, Йоганн-Кристоф — 23,
427—430, 432, 434—439,
440—445, 450, 457, 458, 484—
491, 799
Готшед, Луиза — 441, 443
Гофман — 436, 438
Гофман, Э.-Т.-А. — 375
Гоцци, Гаспаро — 312, 362, 365,
367
Гоцци, Карло — 286, 314, 339,
350, 358, 360, 361, 362—376,
380, 388, 389, 391, 404, 406,
408—411, 413, 415—417, 641,
648
Граббе, Христиан-Дитрих — 490
Гравина, Джан-Винченцо — 314,
318, 320
Грам, Йенс — 705
Грамматика, Ирма — 348
Грамматика, Эмма — 348
Гранваль, Шарль — 229, 230, 232,
244, 246, 251, 271
Грановская, Е. М. — 348
Гратароль, Пьетро — 374, 416
Графф — 649, 663
Грессе, Ж.-Б. — 443
Гретри, Андре — 304
Гримани — 393
Гримм, Мельхиор — 166, 210, 298
Гримм, братья — 490
Гроссман, Г.-Ф.-В. — 505, 507
Грюн, Карл — 558
Грюнер, Карл-Франц — 658
Гумбольдт, Вильгельм — 654
Гус, Ян — 719
Гельструп, Адам-Готлоб — 714
Гельструп, Катарина-Амели —
714
Гьорт, Софья — 680, 706

Давенант, Вильям — 75, 85, 167
Давид, Луи — 21
Дазенкур, Жозеф — 274—276
Даламбер, Жан-Лерон — 25, 197—
199, 240, 298, 312
Дальберг, Герберт фон — 505, 547—
549, 606, 652

Данжевиаль, Анна — 229, 232
Данкур, Флоран — 117, 124, 125,
130—132, 134—136, 677
Данлеп, Вильям — 14, 836, 848,
849, 852—857
Данте — 379
Дарбес, Чезаре — 28, 413, 418
Д'Арж, Жанна — 79, 291, 634
Девриент, Людвиг — 552
Декарт, Рене — 6
Демар, Кристина — 225, 226
Демаре — 674
Демокрит — 129
Деннис, Джон — 38, 40
Державин, Г. Р. — 322
Детуш (Нерико, Филипп) — 117,
167—169, 172, 173, 229, 441,
443, 464, 467, 526, 529, 674,
677, 755
Дефо, Даниель — 33, 79
Дешан — 436
Дешнер, Саломея — 768, 772
Дёббелин — 536
Джалето — 796
Джанноне, Пьетро — 311
Дженовези, Артонио — 312
Джефферсон, Джозеф — 858
Джефферсон, Томас — 839, 840,
843
Джилльи, Джироламо — 326, 327,
328—330, 332, 334
Джиффорд — 94
Джонсон, Бен — 96, 103, 104, 110
Джонсон, Семюэль — 460
Джустиниан — 393
Дзаннони, Атанаджо — 410, 411
Дзено, Апостола — 316—318, 320,
322, 324, 403
Дзювонский, Ян — 728
Дибдин, Чарльз — 83
Дидлоо, Дени — 7, 9, 20, 21, 24,
25, 45, 47, 98, 105, 118, 167,
173, 174—192, 194, 196, 208,
210, 213, 217, 238, 240, 267,
268, 271, 298, 312, 333, 341,
356, 459, 460, 464, 466, 468,
472, 484, 491, 493, 494, 497,
506, 523, 530, 559, 608, 709,
756, 757
Дикинсон — 843
Добровский, Иосиф — 16
Добролюбов, Н. А. — 484
Довернь — 298
Додслей — 778
Дож, Дьедоль — 793
Доле — 279, 280

- Дорваль, Мари — 515
 Дорфейль — 291
 Доттори — 313
 Драйден, Джон — 52, 86, 89
 Древе — 229
 Дуглас, Давид — 835, 836
 Дугонич — 812
 Дузе, Элеонора — 347, 348
 Дуни, Э. — 83, 288, 289, 298, 299;
 304
 Дюбуа — 219, 220
 Дюгазон, Жан-Батист — 260, 274,
 276
 Дюканж, Виктор — 46
 Дюкло, Мари — 225, 226, 228,
 235
 Дюмениль, Мари — 28, 232—235,
 236, 241—243, 245, 250,
 269
 Дюсис, Ж.-Ф. — 260
 Дюфрени, Шарль — 124, 125, 132,
 134, 137, 294
- Екатерина II — 512, 734
 Еланская, К. Н. — 34^а
 Ермолова, М. Н. — 481
- Жене — 221
 Жилье — 283
 Жоден — 176, 191, 192
 Жорж (Веймер, Маргарита-Жозе-
 фина) — 259
 Жоффрау — 244
 Жуковский, А.-Г.-Ф. — 776
- Заблоцкий, Францишек — 20, 748,
 756—760, 768, 774, 788
 Закс, Ганс — 641, 670
 Замойский, Ян — 726, 731
 Занд — 514
 Зейлер — 481, 507, 530, 531,
 547
 Зоден — 776
 Зрини — 798
- Иаков II — 86, 40
 Иероним Пражский — 719
 Имер, Джузеппе — 337, 358, 359,
 408, 410 — 414
 Иосиф II — 310, 371, 807
 Ирвинг, Вашингтон — 859
 Ифланд, Август-Вильгельм — 27,
 28, 473, 505, 509—512, 514,
 518, 519, 523, 546, 547—555,
 618, 642, 643, 652, 653, 656,
 657, 663, 787
- Иштван (святой Стефан) — 782,
 795
 Йетс — 94
 Йолли, Антонио — 392
- Казали, Гаэтано — 337, 389, 413,
 414
 Казинци, Ференц — 808, 809, 815,
 819
 Калас, Жан — 140, 141
 Каллимах, Филипп — 721
 Кальвин — 723
 Кальдерон, Педро — 650, 652, 655,
 709
 Кальцабиджи — 325
 Каменский, М. — 773
 Каминер, Елизавета — 373
 Кампистрон — 119, 169, 221
 Кант, Иммануил — 11, 12, 207
 Карамзин, Н. М. — 256, 498
 Карл I — 381
 Карл II — 75
 Карл III — 310, 332, 333, 393
 Карл VI — 318, 321
 Карл XII — 672, 701
 Карл-Август, герцог Веймарский —
 579, 640, 642, 664
 Карл-Евгений, герцог Вюртемберг-
 ский — 605
 Карл-Эдуард (Стюарт) — 379
 Карл-Эммануил I — 310
 Карлстон — 665
 Каппион, Этьен — 673, 679, 680
 Карасале, Анджело — 395
 Карпинский, Францишек — 753
 Кастаньола — 320
 Катона, Йожеф — 793, 828
 Квотен — 673
 Кейзер, Рейнгард — 673
 Келемен, Ласло — 17, 28, 805,
 809—814, 815, 817, 822, 826,
 827
 Кемберленд, Ричард — 70—72, 90,
 640
 Кембль, Джон — 83, 846
 Кембль, Чарльз — 849
 Кембль-Уитлок, Элиза — 859
 Кемп, Вильям — 670
 Кернер, Теодор — 620, 651
 Киллигрью — 75
 Кинь, Эдмунд — 83
 Кингстон, герцогиня — 57
 Кино, Филипп — 529

Кино-Дюфрен — 218, 219, 229,
246, 251
Кирмс — 643, 644, 653
Клаив, Китти — 84, 95
Клаудиус, О. — 503
Клейст, Генрих фон — 490, 651
Клементин, Нильс — 706
Клерваль — 304
Клерон, Ипполита — 27, 28, 176,
188, 190, 219, 220, 232 — 234,
235—242, 244, 252, 258, 260
Клингеман — 651
Клингер, Фридрих-Максимилиан —
25, 490, 494, 496, 498—503,
504, 536, 542, 578 579
Клопшток, Фридрих-Готлиб — 11,
458, 484, 487—490, 494, 503,
546, 568
Княжнин, Я. Б. — 322, 753
Князьнин, Францишек — 753, 754
Козимо III Медичи — 326
Коллиер, Джереми — 35, 36
Коллонтай, Гуго — 736
Кольбер — 278
Кольбиш — 279
Кольгардт — 436
Кольман, Бенджамен — 834
Кольман, Джордж — 61
Комиссаржевская, В. Ф. — 348
Конарский, Станислав — 739, 740,
749, 773
Конгрив, Вильям — 36, 835, 846
Кондальмер — 393
Контá, Луиза — 274, 275, 276
Конти, Антонио — 315
Конфуций — 151
Коперник, Николай — 722
Корнель, Пьер — 23, 40, 42, 120,
121, 134, 141, 143, 154, 155,
229, 230, 234, 236, 244, 254,
259, 260, 271, 313, 314, 317,
322, 323, 325, 434, 436, 459,
462, 526, 529, 650, 651, 674,
728, 739, 740, 768, 776
Корнель, Тома — 465, 674
Костюшко, Тадеуш — 18, 489, 737,
738, 752, 756, 760, 776, 780
Котта, Пьетро — 313
Кох, Готфрид-Генрих — 439, 446,
519, 520—522, 526, 527, 528
Кохаговский, Ян — 726, 727
Коцебу, Август — 67, 505, 509,
572—578, 548, 642, 652, 664,
809, 812, 855, 856
Коцебу, Амалия — 641, 653
Крамериус, Вечеслав — 16

Красицкий, Игнатий — 18, 20, 745,
746, 756, 757
Кребильон (старший), Проспер-
Жюльо де — 117, 120—124, 221,
236
Куадрино, Саверио — 311
Куапель — 229
Кугель, А. Р. — 347
Куин, Джемс — 82, 84, 89, 90, 94,
96, 98, 99
Кук, Джордж — 859
Купер, Томас — 857, 859
Курц (Германия) — 531
Курц (Польша) — 764, 774
Курциус — 290
Кьелсен, Андерс — 671
Кьяри, Пьетро — 339, 358—361,
362, 364 — 367, 369, 370, 373,
391, 406, 408, 415, 417
Кюхельбекер, В. К. — 503

Лагарп, Жан-Франсуа — 20, 23,
193, 256, 260
Лагранж-Шансель — 119, 225
Ладэарини, Доменико — 316
Лакруа — 283
Ламбер — 159
Ламотт — 119, 159, 283
Ланг (Венгрия) — 815
Ланг (Германия) — 438
Ланкре, Ш. — 298
Лани, Дж. — 416
Ларив, Жан — 255—258, 259
Ларюэтт — 304
Лассаль, Фердинанд — 560
Латабар, Камаман — 822
Латабар, Эндре — 822
Лаубе, Генрих — 656
Лафарг, Поль — 207
Лафонтен де, Жан — 295, 328
Лафосс — 119
Лашоссе (Нивель де Лашоссе) —
117, 171, 172, 173, 183, 229,
230, 233, 443, 464, 526, 530,
709
Лейбниц, Г.-В. — 6, 432
Лейзевитц, Йоганн-Антон — 490,
503, 504
Лекен, Анри-Луи — 27, 28, 190,
219, 232, 239, 242—255, 256,
258, 269, 270, 273
Леклюз — 291
Лекуврер, Адриенна — 228, 229,
230, 233, 239, 251, 252,
446

Лемерсье, Непомюсен — 193
Лемер, Антуан — 20, 193, 194,
256
Лендсдаун — 91
Лендуховская, Юзефа — 776, 777
Ленин, В. И. — 5 — 8, 207, 837
Ленц, Якоб — 25, 429, 490, 493,
494—497, 498, 536, 542, 579
Леопольд I — 308, 310
Леопольд II — 511
Леопольд Тосканский — 371
Лепперт — 520
Лерке — 705
Лесаж, Ален-Рене — 20, 117, 118,
133—137, 166, 216, 220, 226,
264, 265, 280, 281 — 289, 292,
293, 370, 375
Леси, Джемс — 95
Лессель, В. — 753
Лессинг, Готгольд-Эфраим — 7, 11,
20, 23, 24, 25, 40, 45, 169,
288, 341, 356, 423, 425, 427 —
429, 431, 435, 442, 445,
446—484, 485, 486, 489, 491,
493, 496, 498, 504, 505, 509,
519, 520, 522, 523, 526, 528 —
533, 536, 541, 542, 544, 546,
556, 559, 561, 567, 568, 593,
608, 616, 626, 650, 651, 709,
777, 809, 812, 819
Летурнёр — 157
Лёбер — 445
Левен, Иоган-Фридрих — 452, 478,
528, 529, 531
Лёвен, г-жа — 465
Ли, Натаниэль — 36
Ливий, Тит — 40, 384
Ликок, Джон — 845
Лилло, Джордж — 20, 43—46, 47,
48, 70, 167, 356, 458, 468, 469,
506, 559, 835
Линдгрэн, Фердинанд — 714
Лихтенберг, Г.-Х. — 92, 100, 102
Локателли — 375
Локеток, Владислав — 718
Локк, Джон — 6, 7, 675
Ломбарди, Родриго — 410, 411
Лондеман, Герт — 706, 709
Лонжепьер — 221
Лопе де Вега — 134, 155, 573
Лораге — 253
Лоренцо, Тина ди — 348
Лотербург, Филипп-Жан де — 28,
82, 83, 111
Лу, Джон — 119, 159
Лоччи, А. — 728

Лоэнштейн, Каспар фон — 485
Льюис, Метью-Грегори — 73
Люден — 566
Людовик XIII — 218, 219
Людовик XIV — 22, 37, 93, 118,
119, 120, 130, 140, 218, 293 —
295, 672
Людовик XV — 119, 124, 140,
169, 209, 244, 287, 295
340
Людовик XVI — 340, 624
Люлли, Жан-Батист — 298
Лютер, А. — 502
Лютер, Мартин — 432
Мазарини — 677
Макиавелли, Никколо — 334, 379
Маклин, Чарльз — 28, 90, 91—93,
94, 95, 99
Мак-Нелл — 847
Макферсон, Джемс — 72, 488
Малибран — 391
Малиновский, А. — 515
Малио — 376
Малькольми — 663
Мандевиль — 675
Маранно — 783
Марат, Жан-Поль — 271
Марецкая, В. П. — 348
Мариво, Пьер — 20, 117, 159—
166, 230, 232, 236, 296, 298,
299, 359, 467, 526, 530, 688,
691
Мария-Антуанетта — 274
Мария Стюарт — 79
Мария-Терезия — 308, 804
Мария Федоровна — 392
Маркс, Карл — 8, 11, 14, 21, 175,
196, 557, 571, 572, 598, 604,
672, 677, 699, 738, 792
Марлиани, Джузеппе — 410
Марлиани, Маддалена — 389, 417,
418
Марло, Кристофер — 37, 78, 593
Мармонтель — 230, 239, 304
Марс — 515
Мартелли, Пьер-Якопо — 314, 315
Мартинович, Игнаций — 17, 808,
815, 826
Маттиуцци, Антонио (Коллааль-
то) — 418
Маффеи, Шипионе — 151, 314 —
316
Медебаь, Джироламо — 338, 339,
357 — 359, 410, 413, 415, 417

Медebak, Теодора — 389, 415, 418
Медрано, Антонио — 395
Мекур, Сусанна — 530
Мендельсон, Моисей — 449, 483
Ментенон — 119, 294
Менцель — 565
Меринг, Франц — 447, 463, 473, 474, 476, 477
Мерри, Анна — 859
Мерсье, Луи-Себастьян — 25, 45, 118, 180, 196, 199—207, 291, 304, 373, 493, 496 — 499, 855
Мерши — 530
Мессинджер — 37
Метастазιο, Пьетро — 318—325, 376, 387, 403
Микельанджело — 252
Микеш, Келемен — 17
Микель — 393
Мильтон, Джон — 484 — 488, 494
Мицкевич, Адам — 788
Мицлер — 735
Моджевский, Анджей — 722
Моле, Франсуа — 219, 271—273
Мольер, Жан-Батист — 14, 41, 64, 124, 125, 127, 129 — 131, 134, 136, 164, 173, 198, 211, 219, 222, 225, 232, 236, 260 — 262, 264, 268, 284, 293, 313, 325 — 329, 332, 339, 342, 349, 350, 357, 359, 376, 434, 441, 467, 471, 517, 518, 526, 533, 547, 641, 650, 651, 673, 674, 677, 679, 683, 684 — 690, 702, 703, 705, 706, 709, 714, 742, 749, 750, 755 — 757, 768, 799, 809, 812, 814, 819
Монбрун — 787
Монне, Жан — 262, 288, 289
Монсиньи, П. — 304
Монтеверди, Клаудио — 391
Монтегю, Рене — 673, 679, 705
Монтень, Мишель — 409
Монтескье, Шарль-Луи — 9, 159, 379, 380
Монти, Винченцо — 23
Монфлери — 225
Монюшко, Станислав — 780
Моор, Анна — 815
Моратин-младший, Леандро-Фернандес — 405, 406
Моретти — 392
Моррис, Л. — 834
Моррис — 836
Моррокези — 388

Морштын, Анджей — 728
Моцарт, Вольфганг-Амедей — 647
Мочалов, П. С. — 515, 516
Мошинский, Август — 762 — 764, 774
Мур, Эдуард — 20, 46, 47, 48, 70, 167, 356, 458, 469, 526
Муратори, Лодовико-Антонио — 311 — 313
Мысовская, А. Д. — 376
Мюллер — 494
Мюльнер — 651
Мюнцер, Томас — 572
Мюссе, Поль де — 375
Наогеорг, Т. — 725
Наперский, Костка — 720
Наполеон I Бонапарт — 208, 258, 259, 503, 565, 651
Нейбер, Йоганн — 436
Нейбер, Каролина — 28, 436—446, 449, 467, 519, 520, 525, 528, 532, 535, 536, 541, 646
Нейман, Христиана — 662, 663
Нелли, Якопо-Анджело — 326, 327, 328, 329, 330
Немцевич, Юлиан — 18, 760—762, 765, 777, 778, 788
Нивель де Лашоссе — см. Лашоссе
Никколини — 535
Николаи, Х. — 449, 477, 481, 523, 528, 530
Николе, Жан-Батист — 290, 291
Новерр, Жан-Жорж — 98, 102, 240
Нодье, Шарль — 375
Ньютон, Исаак — 675
Обрадович, Досифей — 15
Овсинский, Казимир — 764, 768, 772, 774, 776, 778
Одино, Евлалия — 290
Одино, Никола — 290, 291
О'Кифи — 852, 858
Ольдфильд, Анна — 88, 89
Орневаль — 287
Осинский, Людвиг — 784
Островский, А. Н. — 341, 353, 373, 376
Остророг, Ян — 721
Отвей — 36, 834
Отис, Джемс — 842, 843
Оффен, Жан — 269—271, 273

- Павел I — 392, 502, 513, 514
 Паисий Хилендарский — 15
 Палиссо, Шарль — 173, 174
 Панар, Шарль — 283, 287, 288
 Париати, Пьетро — 318
 Пари-Дюверне — 208, 210
 Парини, Джузеппе — 12
 Патко-Кочи, Янош — 819, 820
 Пейн, Томас — 839, 840, 846
 Пеллегрень — 282
 Перголези — 298
 Песталоцци — 489
 Петёфи, Шандор — 828
 Петр I — 140, 371, 682, 856
 Петрарка — 379
 Петри — 670
 Петур — 793
 Пикар — 518
 Пиксерекур, Гильбер де — 855
 Пирон, Алексис — 287, 288
 Плавт — 129, 331, 651, 683, 684, 726
 Плеханов, Г. В. — 189, 194
 Плутарх — 380, 386, 611, 685, 753
 Помпадур, маркиза — 124, 244
 Понятовский, Станислав-Август — 323, 740, 748, 764, 778
 Поп, Александр — 460, 675
 Порпора — 324
 Потоцкий, Ш. — 737
 Похлеба, Мацек — 729
 Прадон — 119, 221, 674
 Превиль, Пьер Луи — 28, 244, 262—269, 273—276, 409
 Пристли, Джозеф — 7
 Притчард, Анна — 84, 95, 96, 109
 Пти де Жюльвиль — 169
 Пуассон, Поль — 261, 262, 264
 Пуассон, Раймонд — 260—262, 264
 Пуассон, Франсуа-Арну — 262, 264
 Пульчи, Лодовико — 365
 Пушкин, А. С. — 146, 364, 474, 514, 593
 Пуэнсине, П. — 780
 Пьяцца — 417

 Радзивилл, Михаил — 742, 763
 Радзивилл, Францишка-Урсула — 742, 743, 746, 763
 Радищев, А. Н. — 448
 Ракоци, Ференц — 16, 17, 801
 Рамлер — 472
 Рамо, Жан-Филипп — 288, 298
 Ранх, Иеронимус — 670
 Расин, Жан — 23, 110, 120, 121, 141, 150, 152, 154, 169, 221, 225, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 244, 259, 313, 314, 317, 323, 327, 434, 438, 459, 462, 522, 526, 529, 648, 650, 651, 674, 728, 740, 776
 Раффи, Гаспаро — 389
 Рашель — 515
 Реван, Йозеф — 808
 Редклиф, Анна — 855
 Рейман, Пауль — 499
 Реймарус — 453
 Рей, Николай — 723, 726
 Рейнольдс, Джошуа — 75, 77, 78, 80, 83
 Реньяр, Жан-Франсуа — 40, 117, 124, 125—129, 130, 132, 134—137, 262, 294, 441, 526, 529, 674, 677, 755, 765
 Репнин — 735
 Ржевуский, Вацлав — 744, 745
 Риккони, Луиджи — 176, 186, 295, 296, 313, 315, 680
 Рич, Джон — 75, 77, 78, 80
 Рич, Кристофер — 75, 77
 Ричардсон, Семюэль — 33, 61, 70, 167, 171, 359, 469, 471, 675
 Риччи, Теодора — 373, 374, 405, 415, 416
 Робеспьер, Максимилиан — 207
 Роган — 142
 Роде — 706
 Рокур, Франсуаза — 258, 259
 Романина (Бульгарелли, Марианна) — 320
 Ронгстед, Олле — 714
 Ронсар, Пьер — 726
 Росси, Эрнесто — 542
 Рохлиц — 651
 Роу, Николас — 36—38, 90, 835
 Роффи — 414, 415
 Рошар — 304
 Рубини, Франческо — 389, 411, 412
 Руссо, Жан-Жак — 6, 9, 24, 25, 70, 118, 154, 173, 174, 196—199, 200, 204, 217, 256, 298, 323, 361, 379, 484, 491, 496, 504, 559, 578, 613, 614, 618, 765
 Рыкс, Францишек — 764
 Рылеев, К. Ф. — 503, 760

 Савина, М. Г. — 348
 Сакеллари, Джузеппе — 364

Сакки, Адриана — 410, 411, 417
Сакки, Анна-Катарина — 414
Сакки, Антоньетта — 416
Сакки, Джованни — 38, 337, 338,
348, 367, 368, 370, 373, 374,
407, 408 — 410, 411, 413 —
415, 417
Сакки, Феличе — 375
Саксон Грамматик — 318, 671
Сальери — 776, 778
Сарро — 320
Сарти, Д. — 709, 711
Свежавский, Кароль-Боромеуш —
765, 768, 772
Свифт, Джонатан — 13, 33, 48, 61,
577, 681
Сегещи — 397
Седен, Мишель — 20, 118, 180,
194—196, 268, 271, 288, 289,
304, 356
Секки — 331
Сенека — 120, 409, 726
Сентиоби, Ласло-Сабо — 806, 814
Сентливр, Сюзанна — 40
Сен-Фуа — 296
Сент-Эдм — 282
Сераковская, Барбара — 745, 768
Сервантес Сааведра, Мигель де —
52, 318, 686
Сиббер, Колли — 40, 41, 84, 88,
94, 96, 99, 835
Сиббер, Сюзанна — 84, 95, 96
Сиддонс, Сара — 846, 849, 858,
859
Сильвия (Беноцци, Джованна-Ро-
за) — 296, 298, 299
Симонетти, Джузеппе — 414
Скала — 375
Скарлатти, Алессандро — 317, 320
Скаррон, Поль — 260
Словацкий, Ю. — 788
Словацкий, Я. — 744
Смит, Нильс — 755
Смолетт, Т. — 33, 61, 90
Снядецкий, Ян — 736
Солтык, Каэтан — 745, 773, 786
Сорен — 20, 23, 167, 193, 194,
256, 374
Софокл — 141, 239, 323, 459, 651,
796, 797
Сталь, Анна-Луиза-Жермена де —
375
Стампиалья, Сильвио — 317
Станиславский, К. С. — 63, 546,
660, 661
Сташиц, Станислав — 736
Ствош, Вит — 722

Стегге — 671
Стерн, Лоренс — 33, 61, 70
Стефани, Ян — 780
Стиль, Ричард — 41 — 43, 160,
432, 709
Стойльберг, Луиза (графиня Альба-
ни) — 379, 380
Строцци — 327
Струэнзее — 709
Стюарт, акробат — 532
Суворов, А. В. — 503
Сулковский, А. — 745, 764, 768
Тайлер, Ройял — 14, 836, 847 —
849
Таконне, Гаспар — 290
Тальма, Франсуа-Жозеф — 21, 190,
243, 246, 258, 260, 273, 276,
654, 657, 683
Там, Вацлав — 16
Там, Карел — 16
Тансен — 159
Тануччи — 310
Тассо, Торквато — 151, 588, 728
Тауэнцин — 450
Тацит — 383
Тейлор — 86
Тейт — 100
Теренций — 42, 331, 651, 657,
683
Термонд — 77, 78
Тибое, Йорген — 671
Тизенгауз, А. — 745
Тик, Людвиг — 375, 546, 550, 650
Тимирязев, К. А. — 580
Тиноди — 798
Тирабоски, Джироламо — 311
Тирсо де Молина — 471
Толанд — 7
Торелли — 403
Тринкера, Пьетро — 332, 334
Трон — 393
Трусколаская, Агнеса — 764, 768,
772, 774, 776, 778
Трусколаский, Томаш — 764, 765,
768, 774, 776
Тургенев, А. И. — 503
Уилькс, Роберт — 84, 88
Уланд — 490
Ульсое — 706
Унцельман, Фридерика — 657
Уолпол, Горейс — 73
Уолпол, Роберт — 50, 55
Уоррен, Вильям — 858

Уоррен, Джемс — 843
Уоррен, Мерси Отис — 842, 843,
845
Уоффингтон, Маргарет — 84, 95,
96
Уэвер, Джон — 77
Уэст, Бенджамен — 83

Фавар, Жюстина — 288, 299—303,
304
Фавар, Шарль — 27, 28, 83, 283,
287—289, 299, 302, 303
Фаган — 283, 287
Фаджуоли, Джованни-Баттиста —
326, 329—331
Фазекаш, М. — 828
Фаркер — 88
Фарсетти, Даниеле — 364
Фатувиаль, Нолан де — 294
Феер, Иштван — 817
Феер, Розалия — 817
Феер, Янош — 817, 820
Фелвинций, Дьердь — 798
Феннел, Джемс — 859
Фердинанд, герцог Пармский — 378
Феррамонти, Антонио — 412
Фёрстер, К. — 673
Филанджери, Гаэтано — 12, 312
Филидор — 304
Филимонов, В. — 488
Филипп Орлеанский — 119, 120,
286, 295, 313
Фильдинг, Генри — 20, 33, 34, 43,
45, 51—55, 61, 69, 75, 78, 84,
85, 92, 102, 103, 304, 835
Фирмиан — 310
Фихте, Иоганн-Готтлиб — 12
Флёри, кардинал — 119
Фоккари, Марта — см. Бастона-
дочь
Фондербек, Морис — 277, 279
Фонвизин, Д. И. — 147, 496
Фонтенель — 159
Фосс — 503, 649
Франклин, В. — 489, 838 — 840
Франсиск — 286, 287
Франциск I — 308
Фредро, Александр — 757, 788
Френо — 839, 840, 842
Фридерик III — 671
Фридерик IV — 672
Фридрих II — 364, 371, 450, 452,
467, 473, 477, 478, 734
Фромон — 283
Фут, Семюэль — 56, 57, 75
Фучик, Юлиус — 16

Фьориалли, Агостино — 411
Фьориалли, Тиберио — 293
Фюзелье — 279, 287

Халлем, Льюис — 835, 837, 846,
858
Халлем-младший, Льюис — 835,
837, 846, 855
Харчевская, Анна — 745
Хатван, И. — 815
Хатчинсон, Томас — 843, 845
Хатчинсон, Фостер — 845
Хеттон — 846
Хилль — 78
Хогарт — 35, 61, 78, 102
Ходовецкий, Даниэль — 537
Хольберг — см. Гольберг, Людвиг
Хортул, Маркус — 706, 709
Хочкинсон, Джон — 855, 856, 858
Христиан VI — 680, 682

Цицерон, Марк-Туллий — 409

Чайковский, Павел — 776
Чарторыская, Изабелла — 746, 748,
753
Чарторыский, Адам — 746, 748,
753, 755, 756, 757, 763, 765,
772, 773
Чернышевский, Н. Г. — 425, 435,
447, 448, 455, 456, 466, 468,
469, 474, 476, 477, 478, 491
Честерфильд — 51
Чиконьини — 331
Чоконаи, Михай-Витяз — 822—828

Шаль, Ф. — 375
Шанмеле, Мари — 221, 224 — 226,
235
Шаплен, Жан — 634
Шатобрён — 253
Шаховской, А. А. — 271
Шекспир, Вильям — 16, 25, 28, 35,
36, 40, 72, 86, 87, 90 — 92, 94,
96, 98 — 100, 103 — 108, 110,
111, 142 — 146, 155, 156, 157,
167, 207, 240, 248, 250, 315,
318, 323, 350, 357, 365, 383,
459, 460, 463, 464, 479, 484—
487, 491, 494, 496, 499, 530,
533, 535 — 542, 544, 547 — 549,
551, 560, 562 — 564, 568, 573,
575, 604, 646 — 650, 652, 662.

663, 670, 671, 749, 772, 776,
782, 786, 809, 812, 815, 817,
819, 820, 834—836, 847, 849,
856, 858, 859
Шенье, М.-Ж. — 21, 23, 26, 194,
220, 260, 340, 379, 381
Шерер, Вильгельм — 477
Шеридан, Ричард-Бринсли — 20,
26, 31, 34, 35, 56, 67—69, 71,
96, 561, 709, 778, 834, 846, 847,
858
Шёнеман, Иоганн-Фридрих — 439,
443, 445, 446, 519, 520, 522,
525, 526—528, 548
Шиллер, Фридрих — 11, 12, 16,
20, 25, 199, 200, 383, 423,
425—427, 429, 430, 447, 448,
456, 478, 479, 481, 484, 489,
491, 499—501, 504, 505, 512,
519, 540—542, 544, 548, 549,
551, 552, 554, 556—562, 581,
582, 584, 592, 599, 600, 602—
638, 639, 644, 645, 647—649,
652—654, 655, 660, 662—
664, 809, 812, 817, 819, 820,
855
Шимаи, Кристоф — 799, 810
Шимановский, Мартын — 776
Шиманский, Станислав — 752,
753
Шиндлер — 673
Шлегель, Август-Вильгельм — 375,
517, 518, 649—651, 663
Шлегель, Фридрих — 650, 651
Шлегель, Элиас — 443, 445, 526,
709
Шмидт, Эрих — 477
Шпигельберг — 436
Шрёдер, Фридрих-Людвиг — 27,
28, 489, 505, 506, 507—509,
519, 532—546, 550, 553, 555,
642, 646, 649, 652, 653, 656,
660, 663

Шрёдер, Софи — 519, 522, 527,
532, 533
Шретер, Корона — 640, 642, 662
Штандфус — 520
Штенцель — 520
Штольберг — 503
Шу, Магнус — 705
Шуазэль — 173
Шубарт, Фридрих-Даниель — 426,
503, 603, 609, 610
Шух, Франц — 520, 526
Шютц, Г. — 672

Эвальд, Иоханнес — 711, 712
Эврипид — 459, 583, 651
Экгоф, Конрад — 28, 446, 481, 519,
522—526, 527, 528, 530—
533, 540—542, 546—548, 550,
640, 656, 658
Эккерман, И.-П. — 455, 563, 588,
591, 647, 650, 652, 658—661,
664
Эльснер, Юзеф — 776, 784
Энгель — 547
Энгельс, Фридрих — 8—11, 22,
32, 117, 166, 174, 196, 423,
425, 448, 481, 505, 556—
558, 560, 563, 565, 566, 571,
582, 614, 625, 636, 674, 699,
734, 807, 838
Эшенбург — 649

Юм, Давид — 7
Юнгер — 652

Ягеман, Каролина — 664
Ягодынский, Ст. — 728
Ядвига, королева — 718
Янчо, Пал — 820—822
Ясинская, Магдалена — 776
Яцолда, Войцех — 748

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (С. С. Мокульский)	3
Введение (С. С. Мокульский)	5

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР (А. А. Аникст)

Исторические условия развития	31
Английская драма на перепутье (1698—1727)	35
Мещанская драма и сатирическая комедия (1727—1750)	43
Расцвет реалистической комедии (1750—1789)	56
Шеридан	61
Сентиментализм и предромантизм в драме конца XVIII века	69
Английская сцена и актеры XVIII века	73
Гаррик	93

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР (Г. Н. Бояджиев, С. С. Мокульский)

Исторические условия развития (Г. Н. Бояджиев)	115
Драматургия начала XVIII века (Г. Н. Бояджиев)	118
Вольтер (Г. Н. Бояджиев)	138
Мариво (Г. Н. Бояджиев)	159
Нравоучительная комедия (Г. Н. Бояджиев)	166
Дидро (Г. Н. Бояджиев)	174
Руссо и Мерже (Г. Н. Бояджиев)	196
Бомарше (Г. Н. Бояджиев)	208
Французское сценическое искусство	218
Театр Французской Комедии. Трагические актеры (С. С. Мокульский)	218
Театр Французской Комедии. Актеры комедии и мещанской драмы (С. С. Мокульский)	260
Ярмарочные и бульварные театры (С. С. Мокульский)	277
Театр Итальянской Комедии (С. С. Мокульский)	293

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР (А. К. Дживелегов, С. С. Мокульский)

Исторические условия развития	307
Первые опыты реформы трагедии	313
Метагазано	318

На путях к реформе комедии	325
Гольдони	334
Кьяри	358
Карло Гоцци	362
Альфьери	376
Театры и актерское искусство	388

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

(А. А. Аникст, С. С. Мокульский)

Исторические условия развития (А. А. Аникст)	423
Классицистская реформа в театре (С. С. Мокульский)	431
Дессинг и становление реализма в драматургии (С. С. Мокульский)	446
Швейцарская школа и Клопшток (С. С. Мокульский)	484
Драматургия «бури и натиска» (С. С. Мокульский)	490
Мещанская драма конца XVIII века (С. С. Мокульский)	504
Развитие актерского искусства (С. С. Мокульский)	519
Драматургия Гёте и Шиллера (А. А. Аникст)	556
Введение	556
Драматургия Гёте в период «бури и натиска»	562
Драматургия Гёте в веймарский период	579
Драматургия Шиллера в период «бури и натиска»	602
Драматургия Шиллера в веймарский период	620
Веймарский театр и режиссура Гёте (С. С. Мокульский)	638

ДАТСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Гозенпуд)

Исторические условия развития	669
Гольберг	674
Биография Гольберга	674
Драматургия Гольберга	683
Актеры театра Гольберга	705
Датский театр второй половины XVIII века	709

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

(С. С. Игнатов)

Исторические условия развития	717
Польский театр и драматургия XVIII века	738
Драматургия польского Просвещения	748
Национальный театр в Варшаве. Первые актеры	762
Деятельность В. Богуславского	772

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Гершкович)

Исторические условия развития	791
Истоки венгерского театра	793
Возникновение просветительской литературы и творчество Бешшени	800
Формирование профессионального театра и деятельность Ласло Келемена	807
Клужский театр	817
Чоконаи	822
	905

ТЕАТР СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИХ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ

(К. Д. Белоголова)

Исторические условия развития в XVII—XVIII веках . . .	831
Американская революция и ее влияние на развитие театра . . .	837
Театральная жизнь США после окончания революции . . .	846

приложения:

Основная библиография (С. С. Мокульский)	863
Список иллюстраций . . .	884
Указатель имен . . .	892

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА

т. II

Редактор *Н. Г. Литвиненко*

Оформление художника Я. Д. Егорова

Художественный редактор *Э. Э. Ринцино*

Технический редактор *А. А. Сидорова*

Корректоры: *Н. В. Корсунская, З. Д. Гинзбург*

Сдано в набор 12 I 1957 г.

Подп. в печ. 15/VII 1957 г.

Форм. бум. 60×92^{1/16}. Печ. л. 56,75,

Уч.-изд. л. 55,613. Тираж 5000 экз. Ш05790.

„Искусство“, Москва, Цветной бульвар, 25

Изд. № 4170. Зак. тип. 199.

20-я типография Мосгорсовнархоза

Москва, Ново-Алексеевская, 52.

Цена 21 руб.

