

85.334.3 (3/12)

И-90

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА



ТОМ
3

792И
И90

*Допущено Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия для
театроведческих факультетов выс-
ших театральных учебных заведений.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга является продолжением опубликованных ранее двух томов «Истории западноевропейского театра», в которых изложение доведено до 1789 года.

История зарубежного театра следующего периода — 1789—1871 годов, то есть от французской буржуазной революции до Парижской коммуны, — это весьма значительный этап развития мировой театральной культуры по напряженности идейно-художественной борьбы, находящей выражение в становлении театра революционного классицизма, романтизма, реализма. Именно потому театру этого периода посвящены два тома — публикуемый ныне третий и готовящийся к печати четвертый.

В данный том включается история театра Франции, Англии, Италии и Соединенных Штатов Америки. В четвертый том войдет история театра Германии, Австрии, Дании, Испании, Венгрии, Чехии, Словакии, Польши, Румынии.

Во время подготовки этой книги к изданию коллектив авторов лишился своего научного руководителя и редактора — доктора филологических наук, профессора Стефана Стефановича Мокульского. Утрату эту понесла вся советская наука о театре. С. С. Мокульский (1896—1960) был одним из основоположников советского театроведения и одним из тех, кто возглавлял его в течение многих лет.

Крупный ученый, С. С. Мокульский оставил огромное научное наследие. Ему принадлежит свыше 60 исследований по французской и итальянской литературе, западноевропейскому и советскому театру, больше 650 театрально-критических и других статей, опубликованных в различных журналах, газетах, энциклопедиях.

С 1923 по 1942 год в Ленинграде, а после 1943 года в Москве полностью развернулась его многогранная деятельность ученого, педагога, критика, редактора.

Когда развитие советского театрального образования потребовало создания учебных пособий, С. С. Мокульский немедленно откликнулся на призыв: им составлена первая вузовская программа и написан первый учебник по истории западноевропейского театра.

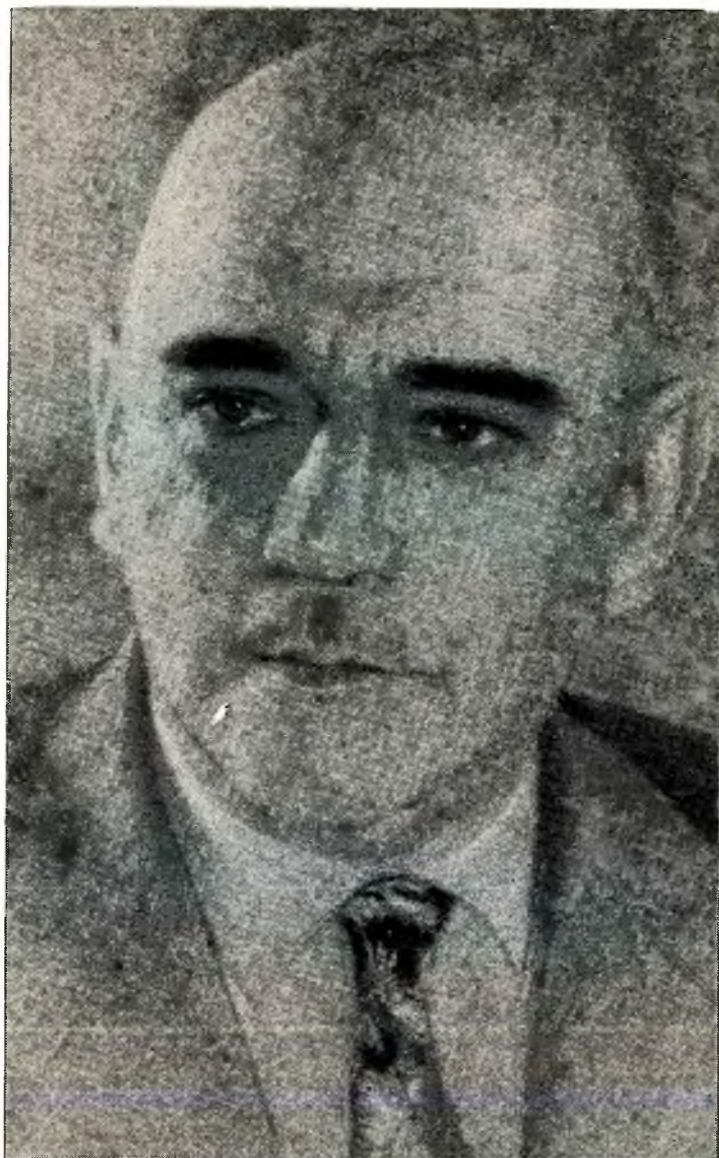
С. С. Мокульский издал фундаментальный труд, который показывал широчайшую картину развития театрального искусства на протяжении тысячелетий. В 1936 и 1939 годы он выпустил два тома «Истории западноевропейского театра» и параллельно подготовил два тома «Хрестоматии» к ним — замечательное собрание историко-театральных документов, в большинстве своем никогда ранее не переведившихся и нигде не собранных воедино.

Когда через пятнадцать лет вновь возникла потребность в создании капитального учебного пособия, которое охватило бы процесс развития западноевропейского театра вплоть до наших дней, издание это было задумано как коллективный труд многих советских специалистов под руководством двух крупнейших ученых — профессоров А. К. Дживелегова и С. С. Мокульского. Но после кончины А. К. Дживелегова в 1953 году вся тяжесть организации этого многотомного издания и научного руководства им легла на плечи С. С. Мокульского. Под его редакцией и с его авторским участием в 1956 и 1959 годах опубликованы первые два тома «Истории западноевропейского театра», включающие разделы от театра средних веков до 1789 года; подготовлены ныне выходящие в свет третий и четвертый тома, посвященные истории зарубежного театра с 1789 по 1871 год; разработан план и написаны отдельные главы будущего пятого тома. Одновременно С. С. Мокульский выпустил два тома новой, расширенной «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» (1953 и 1955 годы). Написанные им вступительные статьи к этим томам можно считать, в сущности, краткими учебниками истории театра (1 том: средние века — XVII век; 2 том: XVIII век).

Педагогика была важнейшей частью всей деятельности С. С. Мокульского. В Ленинграде он читал лекции по западноевропейской литературе в университете и в Педагогическом институте имени А. И. Герцена, читал курс истории западноевропейского театра на Высших курсах искусствоведения при Институте истории искусств и в Театральном институте. В Москве он преподавал в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского, в Академии общественных наук, в Школе-студии Московского Художественного театра.

В последние годы, заведая кафедрой зарубежного театра Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, руководя сектором театра Института истории искусств Академии наук СССР, широко консультируя различные научные издания, будучи главным редактором Театральной Энциклопедии, постоянно выступая с различными обобщающими работами, которые подводили итоги развития театроведческой мысли и намечали перспективы дальнейших исследований, С. С. Мокульский стоял во главе всего отряда советских театроведов, изучающих зарубежный театр.

Коллектив авторов «Истории западноевропейского театра» ставит своей задачей продолжать и довести до конца этот труд, начатый выдающимся представителем советской гуманитарной науки С. С. Мокульским.



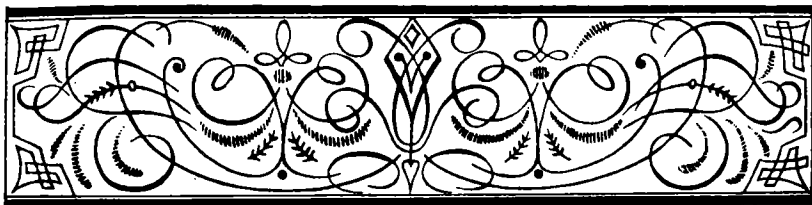
Стефан Стефанович
МОКУЛЬСКИЙ
(1896—1960)

•

.



1789-1871



ВВЕДЕНИЕ

Девятнадцатый век породил во всех странах Западной Европы качественно новое театральное искусство, стал эпохой коренной ломки старых организационных и художественных принципов театра. В большинстве стран это период резкого усиления общественной роли демократического театра, обращенного к массам, его непосредственного участия в национально-освободительной и социальной борьбе, в великих идейных битвах времени. В ряде стран Восточной Европы и в Соединенных Штатах Америки формирование национального театра происходит именно в первой половине и середине XIX века.

Определяющим историческим событием, начавшим новый этап развития искусства, была французская буржуазная революция 1789—1794 годов.

Значение этой революции заключается прежде всего в том, что в ней борьба буржуазии за господство была доведена до конца. В. И. Ленин указывает: «Для своего класса, для которого она работала, для буржуазии, она сделала так много, что весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции. Он во всех концах мира только то и делал, что проводил, осуществлял по частям, доделывал то, что создали великие французские революционеры буржуазии, интересам которой они служили, хотя они этого и не сознавали, прикрываясь словами о свободе, равенстве и братстве... Французская революция, хотя ее и разбили, все-таки победила, потому что она все-

му миру дала такие устои буржуазной демократии, буржуазной свободы, которые были уже неустранимы»¹.

Французская революция всколыхнула народы всего мира. Освободительное движение охватило и европейские страны и колонии, вызвав широкий размах народных волнений. Национально-освободительные движения первых десятилетий XIX века в Италии, Греции, Чехии, Венгрии, Испании, Польше, восстание декабристов в России, выступления «разрушителей машин» в Англии — все это было выражением непреодолимого порыва народов к свободе. Характеризуя значение французской революции 1789—1794 годов, великий немецкий поэт Г. Гейне говорит, что она явилась сигналом освободительной борьбы всего человечества.

Подъем революционной волны вызвал ожесточенную ненависть правящих кругов. После 1815 года «феодалные аристократы правили во всех кабинетах от Лондона до Неаполя, от Лиссабона до Санкт-Петербурга»², — говорит Ф. Энгельс. По предложению российского императора Александра I был организован Священный союз, в состав которого вошли Россия, Австрия, Пруссия, Франция. Англия официально в союз не входила, но активно поддерживала его начинания. Этот политический сговор реакционных держав объявил незыблемыми принципы монархии и религии. Разгул дворянско-клерикальной реакции сопровождался усилением политического, социального, национального угнетения, наступлением на права и свободу народов, гонениями на передовую культуру. Однако даже самые жестокие репрессии феодально-католической реакции не могли изменить логику исторического развития. Политическая борьба не только не ослабевала, но усиливалась, и каждая новая национальная революционная вспышка получала общеевропейский резонанс. Казнь вождя испанской революции Риго или чудовищная резня на острове Хиос вызывали гневный протест всех честных людей мира. Героическая борьба итальянских карбонариев или греческих повстанцев будила энтузиазм, наполняла сердца горячим сочувствием. Несмотря на сопротивление реакции, рост капиталистической экономики расшатывал феодально-сословные общественные отношения и делал невозможным уничтожение буржуазно-демократических завоеваний революции.

В процессе развития капиталистического общества уже в первой половине XIX века выявляются присущие ему противоречия. Важнейшим фактором общественной жизни становится рабочий класс, который, по словам Ф. Энгельса, с 1830 года «признан был третьим борцом за господство»³. В начале XIX

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 342.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 574.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 308.

столетия выступления пролетариата носят еще стихийный характер, ведущей является мелкобуржуазная революционность. Но уже в 1830—1840-е годы в развитых буржуазных странах происходят более зрелые выступления рабочего класса: восстание лионских ткачей во Франции (1831, 1834), баррикадные бои в Париже (1832, 1834, 1839), восстание силезских ткачей в Германии (1844), а в Англии — «первое широкое, действительно массовое, политически сформленное, пролетарски-революционное движение, чартизм»¹.

Рубежной вехой XIX столетия стал 1848 год, ознаменованный во всей Европе бурным революционным подъемом. «Так называемые революции 1848 года были лишь мелкими эпизодами, незначительными трещинами и щелями в твердой коре европейского общества. Но они вскрыли под ней бездну...— говорит К. Маркс,— шумно и сбивчиво провозгласили они освобождение пролетариата — тайну XIX века и тайну революции этого века»².

В середине XIX века международный пролетариат находит своих великих идеологов. Карл Маркс и Фридрих Энгельс начинают создавать теорию революционного рабочего движения — научный социализм. Философия диалектического и исторического материализма, определение роли рабочего класса как «могильщика капитализма» были величайшим вкладом в историю человеческой мысли и дали мощное оружие мировому рабочему движению.

Грандиозный размах революционных событий 1848 года, охвативших ряд стран — Германию, Францию, Австрию, Венгрию, Италию и другие, — вызвал ожесточенное сопротивление буржуазии и настолько потряс ее, «что она снова бросилась в объятия только что свергнутой монархически-феодальной реакции»³.

В 1848 году капитализм еще обладал «большой способностью к расширению». После разгрома революций 1848—1849 годов промышленная революция «охватила весь континент и собственно впервые фактически укоренила крупную промышленность во Франции, Австрии, Венгрии, в Польше... в России, а из Германии сделала прямо-таки первоклассную промышленную страну»⁴. Экономическая революция, начавшаяся после 1848 года, «внесла повсюду ясность в классовые отношения»⁵

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 282.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 3.

³ Ф. Энгельс, Введение к работе К. Маркса «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.» (М., Госполитиздат, 1948, стр. 7).

⁴ Там же, стр. 10.

⁵ Там же.

и со всей отчетливостью обнаружила противоречия между трудом и капиталом. С 1860-х годов вновь поднимается революционная волна, постепенно в рабочее движение проникают идеи марксизма, в разных странах Европы возникают ячейки 1 Интернационала, родившегося в 1864 году. Закономерным следствием все углубляющихся классовых противоречий и роста революционного сознания пролетарских масс явилась Парижская коммуна 1871 года, давшая миру первый образец диктатуры пролетариата.

Первая французская революция 1789—1794 годов, с которой начался новый этап исторического развития, стала колыбелью новых форм искусства. Острота политической борьбы обусловила особую социальную заостренность и высокую гражданственность всего искусства революционных лет. В период революции произошла ломка старых эстетических представлений. Ведущим направлением становится революционный классицизм, генетически связанный с просветительским классицизмом XVIII века.

Искусство великих представителей этого направления впитало все многообразные художественные завоевания Просвещения, его страстную антифеодальную направленность. В театре революционного классицизма (М.-Ж. Шенье, Ф.-Ж. Тальма) отразилась масштабность революционных событий, их стремительная динамика, героическая патетика. Закономерность нового расцвета классицизма в пору грандиозных общественных преобразований определялась стремлением к обобщенно-героическому искусству, которое, по словам К. Маркса, помогало третьему сословию «скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹. Этому помогала многовековая национальная традиция классицизма на французской почве.

Одновременно в период революции зарождаются многочисленные новые формы и жанры искусства, отвечавшие своей политической остротой и глубоким демократизмом интересам народных масс.

Сложность общественной жизни, возникшей после революции, породила и сложное сплетение различных идейных исканий и художественных направлений. Наиболее мощно представленным направлением искусства вскоре становится романтизм, который был, по существу, первой попыткой постигнуть новые закономерности жизни.

Начав складываться на грани XVIII и XIX веков, романтизм в странах Западной Европы развивался в острой борьбе

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.

с господствующим почти повсеместно классицизмом, уже к середине 1820-х годов достиг зрелости и выдвинул крупнейших теоретиков (братья А. В. и Ф. Шлегели в Германии, Ж. де Сталь во Франции, Дж. Берше, Д. Романьози, Э. Висконти, А. Мандзони в Италии), а также писателей, художников, актеров (Дж. Г. Байрон, А. Мицкевич, Э. Т. А. Гофман, Л. Девриент, Э. Кин).

По мере осознания сущности совершившихся перемен и выявления противоречий формирующегося и укрепляющего свои позиции буржуазного общества уже с середины 1820-х годов начинается формирование критического реализма — величайшего достижения европейского искусства XIX века. В 1830-е годы романтизм продолжает занимать важное место в европейском искусстве, выдвигая новое поколение крупных художников (В. Гюго, А. де Виньи, Ю. Словацкий, М. Вершмартин). Но с каждым годом возрастает значение литературы критического реализма (Стендаль, О. Бальзак, Ч. Диккенс, У. Теккерей), оказывающей сильнейшее воздействие на многих представителей романтического искусства второго периода, в творчестве которых усиливаются конкретные социальные мотивы.

В литературе и искусстве 1830—1840-х годов нередко переплетаются романтические и реалистические черты. К 1840-м годам господствующим направлением европейского искусства становится критический реализм. Его ведущее положение сохраняется и после 1848 года, хотя одновременно во второй половине XIX века уже закладываются основы натурализма и антиреалистических эстетических течений, которые получают развитие в конце XIX столетия.

Этот процесс в основных чертах более или менее сходен во всех европейских странах и в США, потому что и романтизм и критический реализм — направления в искусстве, порожденные той эпохой, когда во всемирно-историческом масштабе встал вопрос о развитии новой, капиталистической формации.

И вместе с тем своеобразие общественного и духовного развития каждой из стран породило множество национальных вариантов романтизма и критического реализма, сместило даты их зарождения и расцвета, определило их идейные акценты и художественную самобытность. Так, например, во Франции, где, по словам Ф. Энгельса, «историческая борьба классов больше, чем в других странах, доходила каждый раз до решительного конца»¹, все стилевые направления, характерные для

¹ Предисловие Ф. Энгельса к третьему немецкому изданию работы К. Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (М., Госполитиздат, 1948, стр. 7).

европейского искусства конца XVIII и XIX столетия, нашли особо ясное выражение. Здесь более устойчиво (особенно в театре) держались традиции классицизма. Уже на рубеже XVIII—XIX веков во Франции формируется романтическое искусство, которое развивалось в острой борьбе с классицизмом и дало яркие художественные всходы. На французской почве в 1820—1840-е годы родилось могучее искусство критического реализма.

Иначе протекает эволюция искусства в странах Восточной Европы, охваченных национально-освободительной борьбой. Для Румынии, Венгрии, Чехии, Словакии, Болгарии, Хорватии и т. д. XIX век — это век возрождения и стремительно быстрого роста национальной культуры, формирование которой из-за иноземного ига было прервано на столетия. Начавшийся в этих странах процесс буржуазного развития совпадает с усилением борьбы за независимость и создает благоприятные условия для расцвета национальной культуры.

Становление романтизма в этих странах происходит не столько в борьбе с различными художественными течениями XVIII века, сколько в сложном переплетении с ними: передовых деятелей привлекает и героический дух классицизма и социально-критические антифеодалные настроения просветительского искусства. Поэтому на ранних этапах развития здесь трудно выделить преобладающее направление, хотя в конечном счете романтизм всюду пробивает себе дорогу. Больше того, там, где шла борьба за независимость, складывание национальной культуры в ряде случаев целиком связывалось с романтизмом. Это и определило длительное бытование в некоторых странах Восточной Европы романтизма и рождение в них критического реализма лишь в последней трети XIX века.

Идейной почвой, породившей романтизм в Европе и в США, была глубокая неудовлетворенность феодальными условиями, национальным порабощением, политической реакцией, результатами буржуазной революции — и возникающее на этой основе страстное неприятие существующей действительности.

Романтизм сыграл огромную роль в развитии литературы, искусства, театра, во многих областях художественной жизни принеся коренное обновление.

Крушение феодально-сословного общества привело к тому, что действительность предстала перед глазами современников во всем многообразии ее сложных взаимосвязей, взаимообусловленности явлений, которые раньше казались расчлененными, существующими изолированно. Стремительная смена событий наглядно показала текучий, изменчивый характер жизни, привела к крушению метафизических представлений о неизменности

мира. Во Франции могучий порыв нации разрушил вековые устои феодализма. Наполеоновские походы перекраивали карту Европы. Народы поднимались на освободительную борьбу, преодолевая яростное сопротивление феодальной реакции, пытавшейся повернуть историю вспять. Европа была насыщена грозной атмосферой восстаний. И через всю эту грандиозную ломку последовательно и неумолимо история прокладывала путь буржуазному развитию, победе и утверждению капитализма.

Мыслителям и художникам этой эпохи необычайно трудно было разобраться в стремительном потоке событий, уловить закономерность процесса, который больно затрагивал каждого и казался им хаотическим сплетением противоречивых, непонятных явлений и фактов, нередко наводивших на мысль о роковой сущности бытия, о таинственных и непостижимых силах, управляющих жизнью. Но вместе с тем именно эта эпоха заложила основу двух великих завоеваний научной мысли XIX века — принципа историзма и осознания диалектической сущности мира.

Стремление художников выразить в искусстве это новое мироощущение, запечатлеть жизненный процесс в его непрерывной изменяемости наталкивалось на невозможность выполнять это средствами искусства, которые XIX век унаследовал от прошлого.

Классицизм с его эстетикой «облагороженной природы», принципом разграничения жанров на высокие и низкие, с его незыблемыми правилами, опирающимися на метафизические представления о вечности идеала прекрасного, и отказом от воспроизведения в искусстве всего богатства пестрой, меняющейся, противоречивой действительности, оказался непригодным для решения новых задач.

Еще во Франции периода революции 1789—1794 годов классицизм мог выразить героический дух народа, поднявшегося на борьбу. Но в условиях победившего буржуазного строя сословная нормативность и рационалистический догматизм классицизма используются в первую очередь идеологами реакции, которые боятся проникновения в искусство тревожного и мятежного духа исканий, призывов к разрушению вековых канонов. В ряде стран классицизм насыщается официальной идеологией (ампирный классицизм во Франции, английский классицизм конца XVIII—начала XIX века).

Классицизм первых десятилетий XIX века уже не тот, что раньше. В него стихийно проникают романтические настроения, сюжеты, темы. И все же даже чисто внешние его признаки («единства») справедливо воспринимаются как помеха на пу-

ти развития нового, современного искусства. Хотя отдельные «вспышки» классицизма возникают и позднее (например, Ра-шель), в целом он воспринимается в XIX веке как анахронизм, как искусство вчерашнего дня.

Не только классицизм, но и просветительский реализм не мог удовлетворить новое поколение художников. «Великие мыслители XVIII века, так же как и все их предшественники, не могли выйти из рамок, которые им ставила их собственная эпоха»¹, — говорит Ф. Энгельс. Условия феодально-сословного строя определили рационализм и метафизичность мировоззрения и наложили определенную печать на просветительское искусство. Именно эти черты встретили резкий отпор у идеологов начала XIX века.

Просветительские идеалы столкнулись с действительностью, и обнаружилось, что при всем их благородстве они не соответствуют реальной жизни. Верили, что крушение феодальных устоев приведет к подлинной гармонии между человеком и окружающим миром, но в ряде стран феодализм был свергнут, а гармонический мир так и не наступил. Верили в возможность переустройства общества на основе разума и справедливости, но «разумные» конструкции просветителей не воплотились в жизнь. Мечтали путем этического и эстетического воспитания человека пробудить его «естественную» склонность к добру, но те, кто пережил революцию, столкнулись в послереволюционной действительности с грубым хищничеством, жестокими военными потрясениями, с такими страшными бурями и зигзагами истории, с таким чередованием взлетов и катастроф, о каких просветители не подозревали.

Разочарование в результатах революции и просветительства — это «первая реакция»² на французскую революцию. «Государство разума», провозглашенное просветителями, «потерпело полное крушение»³, оказалось лишь идеализированным царством буржуазии. Это и вызвало реакцию, привело к краху рационализма, к культу воображения и чувства, а иной раз (особенно у романтиков консервативного лагеря) к элементам мистического иррационализма. Присущая просветителям оптимистическая уверенность в благости прогресса стала казаться наивной, сменилась скорбными, иногда пессимистическими раздумьями о сущности бытия. Аналитическое представление просветителей о мире теперь воспринималось как схематизм мышления. Стремление уловить взаимосвязи явлений, постигнуть

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 17.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 34.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 267.

целое породило своеобразный романтический универсализм, тягу к синтетичности.

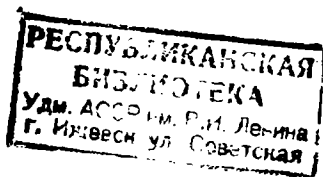
Но, с другой стороны, просветители во многом подготовили искусство XIX века. Просвещение как бы суммировало многовековую, начавшуюся еще в период Возрождения борьбу против феодального мира и его идеологии. Непримируемо и последовательно, с присущей Просвещению ясной глубиной в нем прозвучал протест против сословной зависимости человека, против церковного фанатизма, против всех видов принуждения. Гуманистические идеи просветителей, их борьба за освобождение личности и горячая вера в светлое будущее были подхвачены в XIX веке знаменосцами нового этапа освободительной борьбы. Этим и объясняется, что многие идеи Руссо или Шиллера нашли развитие в творчестве Сталь и Байрона, Стендаля и Гюго, а многие явления литературы XIX века непосредственно подготовлены сентименталистским романом XVIII века или просветительской социальной драмой.

Романтизм как мироощущение, как направление в искусстве сложился в эпоху всеобщего революционного брожения, множества социальных и национально-освободительных движений. Порожденный атмосферой революционных бурь и вместе с тем чувством горькой неудовлетворенности, романтизм нес в себе пафос страстного протеста. Романтическое искусство стало знаменем эпохи именно потому, что им была сформулирована центральная прогрессивная идея времени, поднимавшая на борьбу и отдельных людей и целые народы, — мечта о личной свободе человека, о праве народов на независимое существование. Поэтому идеи свободы, равенства, братства, провозглашенные французской революцией, были подхвачены передовыми деятелями XIX века.

Но хотя эти идеи были выдвинуты буржуазной революцией, они подвергались гонениям и преследованиям не только в феодально отсталых странах, но и там, где буржуазия пришла к победе. «Капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»¹, — говорит К. Маркс. В буржуазном обществе «писатель является производительным работником не потому, что он производит идеи, а потому, что он обогащает книготорговца, издающего его сочинения»². Губительный коммерческий дух, принизивший искусство до уровня духовных потребностей мещанина, породил в XIX столетии массовую продукцию буржуазного «искусства», в котором пошлость и щекочущая нервы

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 26, ч. I, стр. 280.

² Там же, стр. 139.



скабрзность уживались с умиленным славословием добродетели буржуа-обывателя. Все подлинно художественные явления искусства и литературы XIX века резко критичны по отношению к буржуазной действительности и порожденным ею нравам. Это подтверждает уже романтизм — первое направление, родившееся в период складывания буржуазного общества.

С самого начала в романтизме наметились два крыла — реакционное и прогрессивное. Так, во Франции выступили, с одной стороны, защитники феодально-реставрационной идеологии — Шатобриан, Виньи, с другой — глашатаи передовой мысли — Сталь, Гюго. В Англии консервативным позициям романтиков «Озерной школы» противостоял бурно протестующий романтизм Байрона и Шелли. В феодально отсталой Германии преобладал реакционный романтизм, но и там прогрессивные тенденции в романтическом искусстве нашли отчетливое выражение. В романтизме поработенных стран, ведущих национально-освободительную борьбу (Италия, Венгрия, Чехия, Польша и другие), сильнее звучало героико-патриотическое, национально-народное начало, а консервативное крыло было представлено слабее. Так или иначе, в каждой стране были художники, идеализирующие феодальное прошлое, борющиеся за сохранение патриархальных и религиозных начал, зовущие к покорности и пассивности. И были бунтари, революционеры, всем своим творчеством призывавшие к борьбе.

Однако при всей идейной антагонистичности этих двух групп романтиков и те и другие с непримиримой ненавистью отвергали прозаизм буржуазного бытия, его грязную накопительскую сущность, его расчетливое делячество. Эта ненависть к буржуазной действительности толкала некоторых представителей консервативного лагеря к «феодальному социализму», который хотя и не был способен понять ход истории, но подчас поражал буржуазию «в самое сердце своим горьким, остроумным, язвительным приговором»¹.

Прогрессивный романтизм, весь устремленный в будущее, протестующий против буржуазного мира с демократических позиций, мечтающий о переустройстве общества на началах справедливости, многими нитями был связан с утопическим социализмом, оказавшим воздействие и на художников реалистического направления. Представителей прогрессивного искусства сближали с утопическим социализмом беспощадность критики и вера в прогресс, ставка на демократические круги общества, искреннее сочувствие народу, мечта о человечности в ус-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 448.

ловиях бесчеловечной действительности и вместе с тем — неясность методов и путей достижения этой мечты.

Утопический социализм возник в неразвитый период борьбы между пролетариатом и буржуазией, когда сам пролетариат еще не созрел и дальнейшие перспективы революционного движения еще были неясны. Поэтому великие представители утопического социализма могли дать лишь «фантастическое описание будущего общества»¹. Но это описание «возникает из первого исполненного предчувствий порыва пролетариата к всеобщему преобразованию общества»².

Представления романтиков о мире справедливости и человечности также неопределенны, утопичны, фантастичны. Неясность путей вызывала и трагическое восприятие жизни, и скорбное недоумение перед ней, и страстное «угадывание» ее законов, иногда лишь смутное ощущение движения истории, иногда гениальное прозрение ее освободительной устремленности. Но в романтизме звучал «исполненный предчувствий порыв», который сделал романтическое «томление» по идеалу непреодолимым.

Враждебность буржуазному обществу нередко сближала идейно неоднородных художников, позволяя не только прогрессивным, но и реакционным романтикам касаться коренных жизненных вопросов. В творчестве многих художников противоречиво сочетаются мечты о реставрации феодализма с умением увидеть и отразить конфликт труда и капитала, уход в мистику с демократизмом, пессимистическое отчаяние со светлой любовью к человеку (Виньи, Клейст, Гофман и многие другие).

Одной из основных проблем романтического искусства стала проблема личности и ее взаимоотношений с окружающей действительностью. Этот вопрос широко обсуждался уже просветителями, особенно во Франции. В условиях феодального общества человеческая личность была опутана сетью сословных, корпоративных связей. Поэтому борьба просветителей за личность, за ее исконные права означала прежде всего борьбу за освобождение человека от сословных оков. При этом просветители были свято убеждены в том, что установление политического равенства — совершенно достаточное условие для полной свободы человека.

К. Маркс подчеркивает: «Свержение политического ярма было в то же время уничтожением уз, сковывавших эгоистический дух гражданского общества. ... Феодальное общество было разложено и сведено к своей основе — человеку, но к такому

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 456.

² Там же.

человеку, который действительно являлся его основой, к эгоистическому человеку»¹. Этот «эгоистический человек» восторжествовал после французской буржуазной революции. Действительность, родившаяся в результате слома феодальных оков, оказалась, по словам Ф. Энгельса, «злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»².

Если просветители верили в торжество высоких гражданских добродетелей человека, в конечное гармоническое слияние интересов личности и общества, то у романтиков, работающих в век крушения всех просветительских иллюзий, в век торжества «эгоистического индивидуума», проблема личности приобретает совершенно иное звучание. Теперь уже ясно, что антагонизм «свободной» личности и победившего буржуазного строя — непреложный факт. Оторванность интересов личности от общества становится для романтиков аксиомой и вырастает в неразрешимый трагический конфликт. Романтическое искусство рождает своеобразный культ свободной от всяких общественных связей личности. В центре внимания романтиков оказывается эта личность, впервые занявшая такое место в искусстве. «...Мир творчества расширился,— говорит В. Г. Белинский, характеризуя завоевания романтизма, — и человек, без всяких отношений к его званию, получил в нем право гражданства»³.

В решении проблемы личности мы сталкиваемся с огромным разнообразием национальных вариантов романтизма. В западноевропейских странах ведущей становится тема разочарования в результатах буржуазной революции, трагического непонимания дальнейших путей борьбы. Враждебной человеку прозаической реальности романтики не могут противопоставить ничего, кроме личности — носительницы идеала. Романтическое искусство утверждает безысходное одиночество мыслящей личности, именно в этом одиночестве видя путь к свободе.

Отбросив иллюзии просветителей, романтики в своей жажде свободы, добра, красоты, источника которых они не умели найти в самой жизни, становятся сами жертвами новой и тягчайшей иллюзии — они объявляют своего героя независимым от необходимости, под гнетом которой живут люди в массе. Романтический герой как бы вырывается за пределы условностей, социальных законов, быта, господствующих нравов. Этот романтический субъективизм двойствен — в нем заложены герои-

К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 404.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 268.

³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд-во АН СССР, стр. 250.

ческий протест, бунтарство, мечта о счастье человечества, но он же в ряде случаев приводил к эгоистической замкнутости личности, к индивидуалистически бесплодному уходу от жизни.

Романтический тип личности был порожден эпохой. Он пришел в литературу и на сценические подмостки из жизни. Об этом с замечательной точностью говорил В. Г. Белинский. В статье о юношеских романтических поэмах Пушкина Белинский писал о герое «Кавказского пленника»: «Пленник — это герой того времени. ...Молодые люди особенно были восхищены им, потому что каждый видел в нем, более или менее, свое собственное отражение. Эта тоска юношей по своей утраченной юности, это разочарование, которому не предшествовали никакие очарования, эта апатия души во время ее сильнейшей деятельности, это кипение крови при душевном холоде, это чувство пресыщения, последовавшее не за роскошным пиром жизни, а сменившее собой голод и жажду, эта жажда деятельности, проявляющаяся в совершенном бездействии и апатической лени, словом, эта старость прежде юности, эта дряхлость прежде силы, все это — черты героев нашего времени... Не Пушкин родил или выдумал их: он только первый указал на них... Они — не случайное, но необходимое, хотя и печальное явление. Почва этих жалких пустоцветов не поэзия Пушкина... но общество»¹.

Разность авторского отношения к этому типу личности была обусловлена разностью идейных позиций художников. Поэтизация этого героя с особой силой проявилась у реакционных немецких романтиков, у писателей французского консервативного романтизма. Ценность личности в этом случае определялась не ее социальной действительностью, не ее нравственным содержанием, а лишь необыкновенной сложностью ее внутренней жизни, богатством присущих ей духовных противоречий. «Свободная» романтическая личность оказывалась предельно пассивной. Герои многих произведений романтической литературы, пораженные «чудовишной нравственной болезнью» (Мюссе), были поистине «сыновьями века», детьми своей эпохи.

Однако эпоха породила не только тоскующих разочарованных молодых людей, отошедших от борьбы, но и могучих энтузиастов свободы, деятелей многочисленных революционных движений первых десятилетий XIX века. «Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа»², — писал В. И. Ленин о декабристах. Эти слова могут быть отнесены и к итальянским карбонариям, и к участникам польской шляхет-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 374—375.

² В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 14.

ской революции, и к членам тайных республиканских заговорщических организаций, рассеянных по Европе. Именно они и создали романтический культ исключительной личности, способной своим деянием перестроить мир. Ведь недаром столько художников-романтиков непосредственно участвовало в национально-освободительных движениях, в баррикадных боях или своим творчеством звало к революции. Байрон и Пеллико, Гюго и Мицкевич, Словацкий и Шелли, Модена и Бокаж, Кин и Фредерик-Леметр — все они были вдохновенными певцами свободы.

Их герои тоже погружены в скорбные раздумья и с мучительной болью переживают утрату иллюзий. Но само трагическое мироощущение героев прогрессивного романтизма носит бунтарский, протестующий характер и зовет к борьбе. Их гордый отказ смириться перед насилием и царящей в мире несправедливостью сам по себе был вызовом реакции. Протестующая личность прогрессивного и революционного романтизма прекрасна в своей мятежной и поэтической устремленности. В ней живет жажда подвига, утверждение независимости и достоинства человека. Но и этот герой почти всегда одинок и потому охвачен смятением чувств, глубоким и мрачным отчаянием.

В национально поработанных странах, где романтизм развивается до буржуазной революции, в условиях насущно необходимой, непрерывно нарастающей борьбы против феодальных пережитков и поработителей родины тема трагического одиночества личности приобрела особое звучание. Историческая действительность начала XIX века выдвинула в этих странах задачу неотложного политического действия. Герой романтической литературы стал здесь прежде всего носителем национально-патриотического долга, борцом за свободу родины. Идеалы романтического героя здесь становятся идеалами освобождения отечества, он готов отдать жизнь ради облегчения участи родного народа, гораздо теснее связан с ним.

Но как бы ни были различны национальные варианты героя прогрессивного романтизма, он почти всегда предстает в необычайно ярких, захватывающе драматических обстоятельствах, заставляющих человека принимать поражающе смелые решения, пребывать в экзальтации страсти, проявлять ту внутреннюю независимость, которая и делает его существом необычным. Эту личность с ее духовной утонченностью, неповторимой яркой индивидуальностью, способностью к бурным, пламенным чувствам романтики противопоставили тусклой обыденности реальной жизни. В духовной исключительности героя они черпали иллюзию возможности личной свободы человека. Это приводило к преобладанию идеализирующей тенденции в

художественном методе. Взяв типическое явление действительности, романтизм сконструировал на его основе идеальный, нормативный положительный образ.

Одним из важнейших положений романтической эстетики стал культ чувства и воображения. Уже просветительский сентиментализм усомнился во всемогуществе разума, поставил вопрос о величии и нравственной красоте человеческих чувств, повел борьбу за освобождение художника из плена рационалистических канонов и норм. Но только романтики, подхватив эту устремленность поздних просветителей (Руссо, Юнг и другие), смогли провозгласить право художника на безграничную свободу творчества. В. И. Ленин отмечает: «Именно капитализм, оторвавший личность от всех крепостных уз... создал подъем чувства личности»¹. Этот «подъем чувства личности» привел к тому, что авторская индивидуальность предстала в романтическом искусстве с небывалой силой субъективного самовыражения. Господствующей в романтизме стала лирическая стихия. Ф. Гегель говорил, что «лиризм для романтического искусства есть как бы стихийная основная черта»². Это преобладание лирического начала было исторически оправдано. Незрелость складывающегося буржуазного общества, нечеткость представлений о ходе исторического развития и невозможность на данном этапе дать реальный анализ новой действительности приводили к господству стихийно субъективных авторских ощущений и эмоций. Романтическое искусство проникалось взволнованной и откровенно личной интонацией.

Все это нашло выражение в рождении и расцвете новых видов и жанров искусства, которые могли ответить данным эстетическим запросам. И не случайно лирическое начало, сломав привычные видовые и жанровые нормы, проникло во все формы романтического искусства — и в романтический роман Шатобриана, Новалиса, Сталь, и в лирико-эпическую поэму Байрона и Шелли, и в романтическую драму Гюго, Клейста, Швабäckого, и даже в прозу Гейне, не говоря уже о поэзии Виньи, Мицкевича, Верешмарти и многих других.

Тот же страстный лиризм окрашивал и актерское творчество. В неистовом вихре эмоциональной жизни причина гипнотического воздействия на зрителя романтических актеров. Кин, Бокаж, Фредерик-Леметр, Девриент — так же как Мочалов в России, — отразив в своем творчестве порожденный эпохой реальный тип человеческой личности, до предела довели гиперболизм его чувств, поэтические взлеты фантазии, его героическое

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 394—395.

² Гегель, Соч., т. 13, М., 1940, стр. 97.

бесстрашие. Их искусство, обладавшее огромной силой духовного воздействия, властно влияло на людей.

Романтизм развивался в период стремительно быстрого роста европейской исторической науки и острого общественного интереса к вопросам истории. Уже в 1820-е годы французские буржуазные историки сформулировали учение о классовой борьбе. Во всех странах выросла блестящая плеяда ученых, разрабатывавших вопросы национальной истории. И романтики — истинные сыновья XIX века — тоже искали в ней ответа на сложные вопросы своего времени. Отношение романтиков к истории противоречиво и сложно. Они находили в ней великие примеры героизма, патриотического подвига (хайдуцкая, юнацкая драма славянских народов, Тыл, Катона, Никколини), искали подтверждения идеи вечной борьбы социального зла с добром, носителями которого выступают отверженные, гонимые (Гюго); они оценивали опыт прошедших революций, через прошлое пытались найти дороги в будущее (Байрон, Мицкевич, Словацкий, Тыл).

Но в то же время для многих из романтиков история, расцвеченная живописной поэтической фантазией, казалась прибежищем от серости и пошлости буржуазной действительности. Романтический историзм был весьма далек от подлинного понимания истории. Идеалистически решая вопросы общественного бытия, романтики не могли подняться до осознания движущих сил исторического процесса, вскрыть объективные закономерности и специфические особенности этапов общественного развития. Определяющую роль в истории романтическая драма отводила исключительной личности. Психологически этот герой исторической драмы романтиков, к какой бы эпохе ни относился сюжет, в сущности, являлся «молодым человеком XIX столетия» с его метаниями, трагизмом, тоской.

Всем своим мироощущением романтики постигли изменчивость мира. В противовес рационалистическому искусству XVII—XVIII веков в романтизме проявилось или резко углубилось понятие своеобразия эпохи, пейзажа, личности. Романтический универсализм несколько не мешал поискам «вещности», чувственной осязательности мира. При абстрактности и «космизме» обобщений романтики добивались предельной конкретности и выразительности портрета, детали, вещи, этим тоже подготавливая реализм XIX века. Романтизм ввел в литературу и на сцену все многообразие мира в его неповторимой чувственной осязательности, живописной и пестрой многокрасочности. Он ввел понятие «местного колорита», то есть исторического своеобразия облика эпохи.

Для театра этот романтический «местный колорит» означал,

по существу, полный переворот, решительный пересмотр всех сценических традиций и канонов, преодоление абстрактности классицистского спектакля.

Могучим источником обновления искусства явилось для романтиков народное творчество. В первой половине XIX века почти во всех странах начинается интенсивное собирание произведений народного искусства и научная обработка фольклора, в котором увидели наконец «живые факты истории языка, характера народа»¹. Эта эпоха подарила миру не только бр. Гриммов и Андерсена, но и блестящую плеяду ученых — филологов, фольклористов, собирателей песен, сказок, легенд. Правда, использование фольклора и само понимание народности было далеко не однородным. Консервативные художники приходили нередко к идеализации феодальной старины, к мистической трактовке народно-легендарных сюжетов. Передовые художники поднимались до более или менее ясного осознания роли народа в истории и до истинного постижения бессмертной красоты народной поэзии.

В конечном счете обращение к фольклору принесло громадный плодотворный результат. Это сказалось и в музыке, овладевшей львущейся россыпью народно-песенной музыкальной интонации, и в литературе, которой обращение к народному искусству помогло расширить лексику, принесло бесконечное богатство ритмических форм. Об этом важнейшем явлении писал Белинский: «Было время, когда язык литературный был скован условными приличиями, чуждался всякого простого выразительного слова, всякого живописного и энергического выражения народной речи, когда наивной народной поэзии все чуждались, как грубого мужицества. Романтическая реакция освободила нас от этой узкости литературных воззрений; благодаря ей, однообразная искусственность языка и изобретения поэтического уступила место естественности, простоте и разнообразию...»².

Значительную роль народное искусство сыграло и в развитии драматургии. Создатели европейской романтической драмы в поисках новых форм смело экспериментировали, опираясь на народно-обрядовую стихию (Мицкевич), народную легенду и сказку (Тик, Раймунд, Нестрой, Тыл, Словацкий, Верешмарти, Эленшлегер), на жанры демократического театра (Гюго, Дюма).

Теоретики и создатели романтической драмы продолжили на новом этапе борьбу поздних просветителей против традиций

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 250.

² Там же.

классицизма и довели ее до конца. Они сломали поэтику жанров — святая святых классицизма, отказались от догматической неподвижности форм, резко расширили тематический диапазон драматургии, включив в него огромное богатство явлений реальной действительности, отказавшись от понятий «высокого» и «низкого». Эта демократизация, расширение сферы искусства привели в драматургии к небывалой свободе и гибкости форм.

В поисках обновления жанров, обогащения образных средств демократизации героев, сюжетов, языка, расширения емкости драмы, умения передать движение жизни драматурги-романтики обратились не только к фольклору, но и к великим завоеваниям эпохи Возрождения. На помощь им приходит испанская и английская драматургия, особенно Шекспир, к которому большинство романтиков относится восторженно и благоговейно.

Романтическое восприятие Шекспира было несколько односторонним. Романтики видели в нем прежде всего вольного гения, не подвластного никаким «правилам». Для них Шекспир был воплощением культа фантазии, ничем не ограниченной игры воображения. Его могучих героев они наделяли романтическими чертами. И все же обращение к Шекспиру было глубоко плодотворным, помогало слову рационалистических канонов и рождению новых форм драмы. Шекспир учил романтиков глубоко заглядывать в человеческую душу, искать в ней потаенное, обнажать внутренние метания человека. Шекспир учил не бояться показа противоречий в жизни, изображать характер героя в развитии. Романтики переводили Шекспира, обогащая тем самым репертуар своих национальных театров. А величайшие романтические актеры — Э. Кин, Л. Девриент (в России — П. С. Мочалов) — непосредственно вливали в образы Шекспира свой протестующий дух, утверждение величия человека.

Таким образом, романтизм знаменовал начало качественно нового этапа в развитии театрального искусства XIX века.

Великие открытия романтизма в области художественного познания и отражения действительности подготовили и во многом определили расцвет в середине XIX столетия искусства критического реализма. Развитие театрального искусства также пошло реалистическим путем. Хотя в западноевропейской драматургии критический реализм не нашел яркого воплощения, но он дал направление всей театральной культуре в целом начиная с середины XIX века. Мощного расцвета достигает критический реализм в актерском искусстве (К. Зейдельман, Э. Го, Э. Росси, Т. Сальвини и другие), реалистические тенденции намечаются в молодом искусстве режиссуры (К. Лаубе, Э. Вестрис, С. Фелпс и другие).

Реалисты XIX века были наследниками и продолжателями просветительского реализма XVIII столетия (Дидро, Руссо, Фильдинг, Дефо и другие), но это наследование происходило опосредствованно через романтизм, который внес ряд коренных изменений в исходные философские, моральные и эстетические установки, во многом углубил и расширил представление об окружающей художника действительности.

Становление критического реализма в странах Западной Европы было теснейшим образом связано с процессом вызревания буржуазного общества и его основных противоречий. Поэтому первые яркие образцы искусства критического реализма Западной Европы появились в наиболее буржуазно развитых странах, в первую очередь во Франции и Англии. Здесь же оформились уже в 1820—1830-е годы эстетические принципы реализма, нашедшие выражение в теоретических сочинениях Стендаля и Бальзака, Теккерея и Диккенса. В странах Центральной и Юго-Восточной Европы критический реализм сложился позднее. Во второй половине и даже в конце XIX века здесь появляется плеяда крупных художников-реалистов, таких, как Ожешко и Прус в Польше, Неруда и Ирасек в Чехии, Караджале в Румынии, и многие другие.

Развитие критического реализма на первых порах хронологически совпадает с расцветом романтизма. Так, во Франции в 1820—1830-е годы празднуют победу романтики Гюго, Вьиньи, Ламартин и в то же время выступают реалисты Мериме, Стендаль и Бальзак. Более того, подчас в искусстве одного и того же художника сложно переплетаются романтические и реалистические тенденции (В. Скотт). В творчестве ряда крупнейших деятелей литературы и театра можно легко проследить процесс эволюции от романтизма к реализму (Байрон, Гейне, Мицкевич, Фредерик-Леметр и другие).

Однако искусство критического реализма с первых шагов качественно отличается от романтизма. Романтики первыми ощутили непреодолимую потребность художественно воплотить всю необъятную многоликость мира. Это стремление во многом определило пристрастие романтиков к сочетанию нарочито подчеркнутых крайностей, к показу взаимосвязи высокого и низкого, трагического и комического, к разработке поэтики контрастов. Реализм идет значительно дальше. Вскрывая общественные закономерности, он связывает в единое нераздельное целое все бесконечное многообразие действительности. Абстрактный универсализм романтиков заменяется тщательным анализом социальной природы общества, поисками того, что Бальзак назовет «социальным двигателем». В произведениях реалистов не просто сталкиваются крайности и контрасты, но рас-

крывается их тесное взаимодействие, их одновременное выражение на единой социальной основе.

Искусство критического реализма, как и романтизм, проникнуто чувством глубокой неудовлетворенности и гневно протестует против данной общественной действительности. Но при этом романтизм воспроизводит общественный конфликт как общечеловеческий и даже доводит его подчас до космических масштабов, придавая ему абстрагированное философско-моральное звучание. Реализм же стремится проникнуть в подлинную сущность данного жизненного конфликта, рисует конкретные виды социального зла и тем самым несравненно глубже, чем романтизм, обличает современное общество.

Новое качество реалистического искусства как более зрелого этапа художественного познания жизни определяется изменениями, происшедшими в самой общественной действительности, — торжеством победивших капиталистических отношений. «Буржуазия повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость... Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, чертовой»¹.

Это разрушение всех иллюзий и обнажение «голого интереса», бессердечного «чистогана» поставило перед искусством задачу найти новые пути и формы отображения действительности. Романтизм уже не мог удовлетворить этой потребности. И новое поколение художников решительно идет по пути изучения той грубой жизненной прозы, которую обнажило буржуазное общество.

Для художников-реалистов характерен новый принцип подхода к действительности. Романтизм категорически не приемлет грубую прозаическую реальность. Даже отражая подчас в своих произведениях картины буржуазной действительности и показывая господство социальной несправедливости, романтики рассматривают все это как некое историческое заблуждение, верят в возможность обойти или преодолеть его. Критический реализм постигает неизбежную закономерность возникновения

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 426.

буржуазного общества, признает его как объективную данность. Тем самым художники-реалисты значительно глубже романтиков вскрывают логику социального развития, понимают объективное значение исторического прогресса.

В центре внимания реалистического искусства оказывается повседневная обыденность, ничем на первый взгляд не примечательная будничная жизнь со всеми ее мелочными и серыми проявлениями. Эта обыденность впервые заняла господствующее место в искусстве. Концентрируя внимание на прозе частной жизни, тщательно воспроизводя конкретные детали реальной жизненной обстановки, искусство критического реализма, усвоившее опыт романтиков в разработке «местного колорита», вскрывает через этот прозаический вещественный мир типичные жизненные обстоятельства. Пафос освоения повседневности не является, таким образом, помехой в создании мощных художественных обобщений. Действуя методом типизации конкретных жизненных явлений, художник-реалист видит в отобранной частной детали проявление общей закономерности.

Отказ от принципа типизации, от умения в частном увидеть выражение общего, фиксация внимания на конкретности ради конкретности неизбежно повлечет за собой потерю того самого ценного, что составляет величие реалистического искусства, и приведет к натурализму. Но натуралистическое искусство получит развитие уже после 1848 года (И. Тэн, Ж. и Э. Гонкуры), когда в идеологии буржуазной интеллигенции победят охранительные настроения и она перед лицом созревшего классового противника — пролетариата — убоится назвать социальную закономерность развития буржуазного общества ее собственным революционным именем.

Новое качество критического реализма проявилось и в совершенно новой концепции человеческой личности. Вместо исключительной личности романтиков реалисты увидели человека, опутанного сложной сетью зависимости от общества. Они вернули человеку ту четкую социальную принадлежность, к показу которой стремились уже просветители, но необычайно обогатили свое понимание личности. Взору реалистов предстал современный человек в его неповторимой конкретной индивидуальности, всегда теснейшим образом связанный с окружающим, занимающий очень определенное место в мире, где «личное достоинство человека» превратилось в «меновую стоимость». И они сумели показать сложную внутреннюю жизнь человека не имманентно, а в ее конечной социальной обусловленности, раскрыть психологию отдельной личности как выражение социальной психологии, нарисовать все тайные и интимные по-

буждения человеческой души в тесной зависимости от реальных жизненных обстоятельств. Реализм преодолел статичность как просветительского, так и романтического героя. Он обратил внимание на процесс непрерывного изменения человека, проследил влияние общества на эволюцию личности, разработал сложную систему взаимодействующих образов. И место абстрагированной от реальности исключительной личности романтического искусства заняли в критическом реализме типичные характеры в типичных обстоятельствах.

Принципиально новое решение получила в реалистическом искусстве XIX века проблема конфликта между человеком и обществом. Большая заслуга романтиков заключалась в том, что они со всей силой поставили вопрос о непреодолимом разладе между личностью и окружающим ее миром, но они еще не могли конкретизировать корни этого разлада, дать ему четкое социальное обоснование. Потому конфликт этот у романтиков приобретал подчас абстрактный вневременный характер. Мастера критического реализма подчеркивают бесчеловечность уже выявившихся буржуазно-собственных отношений, и трагический разлад между человеком и обществом проступает в их произведениях значительно острее и глубже.

Величайшим завоеванием критического реализма XIX века явилось привнесение в искусство подлинного историзма, проникновение в тайны объективной реальности, умение уловить социальную обусловленность всего сущего и показать, зависимость личности от конкретного жизненного бытия. Реализм и в этом случае как бы суммировал и поднимал на новую ступень все те тенденции, что накапливались уже и в трудах молодой буржуазной исторической науки и в романтическом искусстве первых десятилетий XIX века.

Идея исторической необходимости легла в основу реалистического искусства XIX столетия. Критический реализм, обратившийся к анализу современного буржуазного общества, воплотил эту идею в показе неумолимого действия конкретных экономических сил, в невозможности для отдельной личности преодолеть объективно существующие закономерности. Безысходное противоречие между личностью и окружающим ее миром получило в реализме XIX столетия, в отличие от героической трагедии прошлых веков, будничное, подчеркнуто обыденное выражение и проявилось в показе трагической обреченности личности в мире денежных отношений.

Новое поколение художников-реалистов решительно отказывается от повышенного субъективизма романтиков, которые в своем творчестве нередко подменяли реальные картины объективного мира своей личной реакцией на него. И Стендаль и

Теккерей, каждый на свой лад, выступали против захлестывающей эмоционально-лирической стихии, требуя возрождения рационализма. Но они утверждали не догматический разум классицизма и не абстрактный идеальный разум просветителей, а обогащенный научными достижениями XIX века рационально-объективный конкретно-исторический метод подхода к действительности. Стремясь к максимально точному и правдивому воспроизведению объективной реальности, художник-реалист не обнажает свое личное отношение к изображаемому материалу. Оно вытекает из всей сложной системы образов, из логики художественного произведения. И объективная правда, звучащая в произведениях писателей-реалистов, нередко выходит за пределы первоначального авторского замысла.

Подобно романтизму, критический реализм проникнут пафосом утверждения положительного начала. Но изменившаяся общественная обстановка диктует искусству новые пути обоснования идеального. Противоположность идеала и жизни, так ярко прозвучавшая в романтизме, углубляется в реалистическом искусстве. Однако если романтизм шел по пути прямого показа идеального, на нем концентрировал все внимание, то критический реализм в первую очередь воспроизводит безобразную прозу жизни, беспощадно верно изображает всю неприглядность действительности, подчеркивает противоположность реального идеалу. В самом обличии реального заложено глубокое верование в прекрасное начало, которое выявляется в реалистическом произведении не непосредственно, а косвенно. Часто вместо прямого изображения идеала в образе положительного героя художник-реалист передает свое отношение к обличаемой реальности путем столкновения борющихся в произведении сил, введением авторских рассуждений и т. п. Что же касается образа положительного героя, то критический реализм упорно стремится к его воплощению, но, следуя жизненной правде, вынужден показывать либо его внутреннее крушение при соприкосновении с буржуазной действительностью, либо трагическую гибель личности, способной лишь на моральное сопротивление.

В понимании самого идеала реалисты XIX столетия, эги, по словам М. Горького, «блудные дети»¹ буржуазии, не могут до конца преодолеть метафизичность, характерную и для просветителей и для романтиков. Работая в условиях складывания буржуазного общества, в период его мощного созидательного устремления вперед, они достаточно ясно осознают его соци-

¹ М. Горький, Беседы с молодыми. — Сб. «О литературе», М., «Советский писатель», 1955, стр. 675, 676.

альные закономерности, но в первой половине XIX века еще не видят и не могут увидеть те конкретные классовые силы, за которыми — будущее. Потому с огромной прозорливостью и гуманистической силой они обличают безобразную действительность, а свой положительный идеал наделяют вечными признаками разумности, справедливости и красоты. В этом проясняется некоторая двойственность великих мастеров реалистического искусства середины XIX века. Этим определяется и то, что положительный идеал далеко не всегда находит в их произведениях чувственно-образное конкретное воплощение, выражаясь косвенно в той беспощадно-гневной оценке, которой они подвергают окружающий их реальный общественный мир. Потому искусство этих больших художников и носит по преимуществу критический характер.

Критический реализм наследует и органически усваивает романтическую свободу в обращении со всеми канонами искусства прошлого. Романтики сокрушили границы между родами литературы, сломали веками царившие жанровые деления. Отдавая предпочтение лирике и драматургии, они в то же время особое внимание уделяли роману, видя в нем неограниченные возможности для создания «универсального» искусства. Возникший уже в самом начале XIX века роман Новалиса, Шатобриана, Сталь и многих других ранних романтиков, пропитанный лиризмом и драматизмом, существенно отличался от романа прошлых веков. Из недр романтизма вырос и исторический роман Вальтера Скотта, который, по словам В. Г. Белинского, «дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству»¹ и стал отправной точкой для реалистического романа XIX столетия. Творчество Скотта имело большое значение и для сценического искусства первой половины XIX века. Деятели романтического театра учились у Скотта слиянию воедино высокого и низкого, трагического и комического, точному воспроизведению колорита места и времени. Но главная заслуга Скотта заключалась в том, что он, преодолевая рамки романтического мироощущения, сумел показать зависимость индивидуальной человеческой судьбы от борющихся эпохальных сил, поставил в центре анализ социальных закономерностей и раскрыл объективную логику исторического прогресса. Потому Бальзак и называл его своим учителем.

Ведущей формой реалистической литературы стал роман. Социальный реалистический роман XIX столетия усваивает все то, что накопили в своем творчестве и Сервантес, и Фильдинг, и Руссо. Но в то же время он несет в себе совершенно новое

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 258.

качество, которое не могло появиться ранее. Именно роман XIX века овладевает всей прозой жизни. Стремление художников-реалистов проникнуть в глубину экономических отношений, раскрыть социальную природу буржуазного общества приводит к появлению на страницах литературы детальных описаний различных видов финансовой деятельности, буржуазного законодательства, многочисленных форм собственности. Эти описания органически сочетаются с показом драматических судеб людей, тщетно пытающихся вырваться из тесных экономических оков, и весьма четко выраженным авторским отношением к изображаемому материалу.

Раскрывая сущность реалистического романа как нового вида литературы и объясняя причины, поставившие его «во главе всех других родов поэзии», Белинский подчеркивает, что в нем «соединяются все другие роды поэзии — и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место»¹.

В социальном реалистическом романе Стендаля, Бальзака, Диккенса и Теккерея этот «всеобъемлющий род поэзии» (Белинский) нашел яркое выражение. Органическое включение драматизма в повествовательный жанр, позволившее Белинскому говорить о «драме в форме повести и романа», дало возможность театру использовать богатые достижения этого нового рода литературы. Уже В. Скотт привлек внимание театра. В 1820-е годы в разных европейских странах появляются первые инсценировки его романов. В 1830—1840-е годы инсценировка широко проникает на сцену. Именно с этого времени она занимает прочное место в репертуаре, удовлетворяя потребность театра в освещении больших социальных проблем современности (инсценировки романа Э. Сю, О. Бальзака, Г. Бичер-Стоу и многих других).

Тогда же начинаются поиски путей создания реалистической драматургии, формирующейся параллельно романтической драме. Но для реалистической драматургии характерен иной принцип отношения к действительности. Романтическая драма с ее гневным протестом против грубой жизненной правды и весьма туманными представлениями о движущих общественных силах хотя и расширила возможности изображения действительности, сломав классицистские жанровые нормы, но отвернулась от прозаизма реальной жизни, ушла в мир опозитизиро-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 315—316.

ванного идеального. Реалистическая драма XIX века, подобно роману, решительно обращается к грубой прозе жизни. Становление реалистической драматургии тесно связано с разработкой принципов эстетики реализма (Стендаль) и опирается на опыт, накопленный просветителями.

Первые попытки сломать прочно установившуюся поэтику драматических жанров и создать «серьезную драму» на повседневном прозаическом материале, который до той поры был лишь объектом комедии, были сделаны уже во второй половине XVIII столетия (Дидро, Мерсье, Лессинг, Шиллер и другие). Но просветительская социальная драма не могла до конца преодолеть иллюзорность третьесословных идеалов и неизбежно вставала на путь идеализации третьесословного героя, лишая его типичных жизненных черт и превращая в рупор авторских идей.

Драматурги-реалисты XIX века (Мериме, Бюхнер, Балзак), в отличие от просветителей и от романтиков, исходят из глубоко осознанных социальных конфликтов, видят обусловленность индивидуальной человеческой судьбы «социальным двигателем», вступают на путь создания «типичных характеров в типичных обстоятельствах». В своей драматургии они передают атмосферу эпохальных столкновений и, используя «местный колорит», раскрывают жизнь во всей ее исторической, вещественной, бытовой конкретности. Но подняться до уровня реалистического романа драматургия первой половины и середины XIX века не смогла. Если реалистический роман сумел найти новые художественные пути, для того чтобы, изображая уродливую повседневность, противопоставить ей идеальное начало, то в драме это равновесие тьмы и света неизбежно нарушалось, так как наряду с перенесением драматического конфликта в социальную сферу требовалась социальная конкретизация борющихся в пьесе сил. Реалистический роман нашел свои новые способы выражения положительного начала в описаниях, отступлениях, авторской интерпретации материала. Эти способы были непригодны в драматургии, по самой природе своей не дающей возможности автору прямо вмешаться в драматическое действие. Поэтому даже крупнейшие романисты, такие, как, например, Балзак, не в состоянии были в середине XIX века породить социальную реалистическую драму, равную по своей художественной выразительности роману. Расплывчатость и утопичность положительного идеала «блудных детей» буржуазии усугубляла невозможность нарисовать реалистический характер положительного героя. В результате в реалистическую драматургию первой половины и середины XIX века проникают элементы мелодраматизма, происходит

смещение в сторону негативных явлений и образов, нарушается художественная правда и выразительность.

Рождение подлинно реалистической социальной драмы в буржуазно развитых странах оказалось отсроченным до того момента, когда окончательно прояснились основные классовые противоречия капитализма, когда на историческую арену вышли новые классовые силы и со всей ясностью встал вопрос об уничтожении основ буржуазного общества. Прояснившаяся к этому времени революционная общественно историческая перспектива, а также богатый опыт реалистического романа создали благоприятные условия для возникновения новых принципов драматургической поэтики. Только после Парижской коммуны 1871 года смогла появиться социальная реалистическая драма Ибсена, Голсуорси, Шоу и многих других. Качественно отличная от всех предыдущих этапов развития драматургии, социальная реалистическая драма конца XIX — начала XX века, впитав в себя серый прозаизм обыденности, сохранила подлинную поэтичность, нашла новые пути и средства раскрытия драматического конфликта, сумела правдиво воплотить острое столкновение социально конкретных борющихся сил и создать глубокие реалистические характеры.

Только в России уже в первой половине и середине XIX века родилась зрелая реалистическая драматургия (Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Островский). Традиции народного освободительного движения, невыявленность противоречий буржуазного общества и последовательный демократизм дали возможность художникам уже на первом этапе освободительного движения конкретизировать положительный идеал, находя его в народном начале. Выдающиеся мастера русской драматургии, выступая с резкой критикой феодально-крепостнической действительности, смогли сочетать показ прозаической обыденности с высокой поэтичностью, вытекавшей из веры в конечное торжество светлых сил. Именно в России сложились новые реалистические принципы драматургической поэтики.

В странах же Западной Европы в первой половине и середине XIX столетия господствующее положение в театре заняла буржуазно-охранительная драматургия. Родившись уже в 1820—1830-е годы (Скриб), она особенно пышно развилась в середине и третьей четверти XIX века (Дюма-сын, Ожье, Робертсон и другие): Расцветая в период, когда после революций 1848 года большое искусство критического реализма все больше проникается идеями социального пессимизма (Флобер, поздний Диккенс и другие), эта драма спокойно проходила мимо кардинальных жизненных проблем, ограничивалась легкими замечаниями в адрес буржуазной действительности, дема-

гогически утверждая своего насквозь буржуазного положительного героя. Все больше проникают в драму объективистские натуралистические тенденции. Не ставя перед собой задачи обнажения чудовищных язв капиталистического строя, несколько не стремясь к широкому охвату жизненного материала, авторы пользовались всеми испытанными средствами построения драматического произведения и легко укладывались в рамки старой драматургической поэтики.

Но хотя в середине XIX века реалистическая драматургия так и не поднялась до уровня романа, реализм нашел свое выражение в театральном искусстве. Театр XIX века жадно впитал все достижения современной теоретической мысли, литературы и искусства, хотя условия существования очень часто мешали его прогрессивному развитию и созданию атмосферы творческих исканий.

Как и во всех областях идеологии, в театре шла острая идеологическая борьба. Демократическая культура пробивала себе дорогу в постоянных боях с культурой господствующего класса. Развиваясь в условиях победившего капиталистического строя, театр был подчинен его законам. Это раньше всего сказалось в наиболее буржуазно развитых странах, где театры в большинстве случаев становились просто коммерческими предприятиями. В погоне за прибылью ловкие дельцы ориентировались на вкус буржуазного зрителя, подчиняли этому репертуарную политику, нередко ставя препятствия для проникновения на сцену лучших образцов современной драматургии и мешая крупнейшим мастерам сцены воплощать их творческие замыслы. Это приводило к постепенно нарастающему отрыву буржуазного театра от большой литературы, к утверждению в репертуаре умело скроенной, внешне эффектной, насквозь буржуазной по своей идейности «хорошо сделанной пьесы».

Консервативная идеология воздействовала на актерское искусство, отрывая его от народных корней, от передовой идейности, лишая его гуманистического пафоса. Засилие в репертуаре буржуазной драматургии, лишенной больших идеалов и социально значительных тем, лишало актера идейной окрыленности, нередко приводило к тому, что подлинная правда и глубина подменялись мелким бытовым правдоподобием. Буржуазный коммерческий театр толкал актеров к погоне за кассовым успехом, порождал культ мастерства при безразличии к идейной сущности репертуара.

Правящие классы упорно сопротивлялись демократизации театра. Достаточно вспомнить, что в самой передовой буржуазной стране — в Англии — театральная монополия держалась до 1843 года. В Чехии, Болгарии, Румынии, Венгрии австрий-

ские или турецкие власти преследовали и запрещали национальный театр, не без основания видя в нем орудие поднимающегося национального самосознания.

Но все эти обстоятельства не могли помешать расцвету театра, который впитал лучшие завоевания цивилизации XIX века и в свою очередь обогатил культуру новыми открытиями.

Новое качество театра после 1789 года определяется прежде всего повсеместным расширением зрительского контингента. Самый принцип свободной конкуренции, характерный для буржуазного общества, разрушал старую систему привилегированных монопольных театров, вел к неуклонному росту театральной сети и в столицах и в провинции. Еще просветители досадовали на ничтожные размеры театральных залов и с завистью вспоминали античные амфитеатры. Реализуя мечты Руссо, французская революция вывела театр на улицы и площади, создала массовые театрализованные празднества и зрелища. И, несмотря на то, что после революции все эти начинания были преданы забвению, театр XIX века в известной мере реализовал идеи просветителей. Во всей Европе и в США с каждым годом увеличивалось количество театров, которые непосредственно ориентировались на массового зрителя. Народные театры венских предместий, бульварные театры Парижа, малые театры Лондона, бродячие труппы, а позднее стационарные национальные театры в Чехии, Венгрии, Румынии, театры народных читален в Болгарии — все это разные по содержанию и по художественному значению формы усиления связи театра с широкими массами. В зрительскую аудиторию значительно шире включаются рабочие и ремесленники, мелкая буржуазия городов, а в отдельных случаях и крестьяне (бродячие труппы Чехии, Венгрии, чешский кукольный театр и т. д.). И в итоге — если в XVIII веке еще существовала непроходимая пропасть между привилегированными театрами и ярмарочными балаганами «для черни», то в XIX веке расстояние между «высшими» и «низовыми» театрами все больше преодолевается. Театры, посещаемые народным зрителем, по художественному качеству перестают уступать аристократическим театрам. Здесь ставят свои пьесы лучшие национальные драматурги, здесь вырастают великие актеры. И этот рост художественного авторитета «низового» театра в конечном счете сметает систему монополий — их приходится отменить всюду, где они еще сохранились.

Все это привело к количественному росту актерской массы и к сближению ее с демократическими кругами. В театре XIX века выросла плеяда выдающихся актеров, многие из которых были непосредственными участниками общественной

борьбы, не только творчески, но иной раз и с оружием в руках защищая передовые идеалы своего народа, своей эпохи. Тип актера-гражданина, патриота, мыслителя сложился в театре французской революции. Освободительное движение последующих десятилетий выдвинуло фигуры Модена и Эгрешши, Кина и Бокажа, Фредерика-Леметра и Зейдельмана, Айры Олдриджа и М. Милло, Росси и Сальвини. Их творчество поднимало большие и сложные вопросы современной духовной жизни. Вокруг театра шли оживленные дискуссии, пресса мгновенно откликалась на любое театральное событие, рождалась театральная журналистика. Театр становился важным фактором социальной и политической жизни. Это вмешательство театра в общественную борьбу было подготовлено просветителями. Но никогда творчество Лекена, Гаррика или Экгофа не носило такого открытого политического характера, как искусство Тальма, Модена, М. Милло, и никогда великие актеры XVIII века не имели возможности обращаться к такой широкой зрительской массе.

Актерское искусство XIX века в целом прошло огромный путь творческого развития. В конце XVIII века в театре повсеместно еще держались классицистские традиции, наивысшее свое воплощение нашедшие во Франции периода революции 1789—1794 годов. Но уже Тальма ясно ощутил невозможность передать новое жизненное содержание, сохраняя абстрактность классицизма и его строго регламентированные формы. Тальма вступил на путь исторической и психологической индивидуализации и конкретизации образов, тем самым проложив дорогу актерам романтического театра.

Преодолевая рационализм и абстрактную идеализацию, ломая академические каноны, освобождаясь от жеманной утонченности аристократического театра и от грубого шутовства ярмарочных балаганов, актеры последующих десятилетий постепенно овладевали искусством воплощения исторических, социальных, бытовых черт, личного своеобразия человека.

В процессе развития актерского искусства громадную роль играл слом традиционных жанров. Жанровое богатство театра 1789—1871 годов (а многие актеры проходили через трагедию, комедию, пантомиму, водевиль, мелодраму, романтическую драму, современную буржуазную драму) обогатило актерское искусство, расширило его выразительные средства.

Мелодрама решительно отказалась от сословного принципа определения амплуа: актеру мелодрамы приходилось играть королей и ремесленников, купцов и крестьян, рабочих и вельмож.

При всей ходульности и слезливой патетике мелодрамы она расширила круг жизненных наблюдений актеров, заставила их

искать методы и приемы передачи возрастных изменений, национальных и даже профессиональных особенностей героев.

Романтическая драма воспитала культуру высоких душевных состояний, выдвинула требование подлинности чувства, подлинности сценического существования. Острый интерес к внутренней жизни человека, стремление передать бурные, противоречивые чувства и сложное, мятущееся сознание героев вели к развитию в романтическом театре искусства перевоплощения. Актеры-романтики отказались от напевной стилизованной декламации, ввели на сцену свободную речь, резко контрастные речевые краски, добились гибкости, динамичности, свободы мизансцены, подчиненной отныне не канонической фронтальности, скульптурной пластике и статуарности, а задаче раскрытия содержания пьесы и внутренней жизни героев.

Водевиль, несмотря на свойственное ему поверхностное отношение к жизни, потребовал от актера легкости, искусства непринужденного живого разговора, умения зафиксировать увиденный в жизни бытовой штрих, точно схваченную характерность.

Все это суммировалось в творчестве величайших реалистических актеров XIX века — Зейделя, Олдриджа, Го, Ристори, Росси, Сальвини и других. Завет великого основоположника русского сценического реализма М. С. Щепкина — влезать «в кожу действующего лица», проникать «в душу роли», «ходить, говорить, мыслить, чувствовать... как хочет автор» — является, по существу, лаконичной и точной формулировкой той задачи подлинного перевоплощения, которую поставил сценический реализм в целом. Естественность, непосредственность, правда внутренней жизни были достигнуты уже лучшими романтическими актерами. Реализм прибавил к этому требование через индивидуальную неповторимость правдиво воссозданного человеческого характера раскрывать социально типическое содержание образа.

Овладение реалистическим методом позволило актерам отразить нарастающие противоречия буржуазного общества, достигнуть в ряде случаев огромной силы социального обличения. Даже при отсутствии полноценной драматургии критического реализма театр испытал сильнейшее воздействие реалистической мысли и литературы, реалистического отношения к действительности. Зачастую лишенный возможности раскрыть большие вопросы своей эпохи на современном драматургическом материале, театр широко использовал классическое наследие, особенно его наиболее значительные достижения (Шекспир, Шиллер и другие). По существу, проблема современного прочтения классики в полной мере была поставлена только сейчас.


Одним из крупнейших достижений театра рассматриваемого периода явилось развитие искусства режиссуры (Иммерман, Ч. Кин, Фелпс и другие), выросшего на основе типичного для XIX века стремления к целостному восприятию многосторонней действительности. В своем поступательном движении режиссура впитала завоевания различных отраслей научной мысли — археологии, истории, этнографии, точных наук. Утверждение режиссуры привело к рождению театра нового типа.

Стремление к новаторству овладело творцами театра не только в тех странах, где родилась режиссура как самостоятельное искусство, но и там, где режиссура еще не выделилась, где театр оставался преимущественно актерским. Во Франции, например, драматурги-романтики и ведущие актеры фактически сыграли роль режиссеров-новаторов, изменив за короткий срок всю систему сценической выразительности. Рождение режиссуры означало рождение принципа ансамбля в театре, и к поискам ансамбля были направлены усилия всех представителей искусства режиссуры XIX века. К середине XIX столетия режиссура становится самостоятельным видом театрального искусства и во второй половине века выдвигает ряд круиных профессиональных мастеров (Ч. Кин, Фелпс, Э. и С. Бенкрофты, Лаубе, Дингельштедт, Кудлич и другие).

Хотя буржуазный театр после 1848 года испытывает сильное влияние позитивизма и это подчас ограничивает искания режиссеров погоней за археологической, этнографической или бытовой точностью, тем не менее в этот период развития режиссерского искусства накапливается тот опыт, который приведет к огромному расцвету режиссуры в конце XIX и в XX веке.

Лучшие завоевания театрального искусства 1789—1871 годов вошли в то классическое наследие, на которое будут опираться великие художники реалистического театра XX столетия.





РАНЦУЗСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

1

Французская культура XIX века внесла огромный вклад в развитие всей европейской духовной жизни. В течение этого столетия Франция дала миру величайших художников во всех областях искусства. Гюго и Мериме, Стендаль и Бальзак, Беранже и Жорж Санд, Берлиоз и Бизе, Делакруа и Домье, Курбе и Милле по праву завоевали признание всего прогрессивного человечества. Яркий расцвет переживает в XIX веке и французский театр, который выдвинул плеяду больших мастеров сцены, сыгравших значительную роль в развитии мирового театрального искусства. Славные имена Тальма, Дорваль, Фредерика-Леметра, Рашель и многих других художников сцены встали в один ряд с именами величайших деятелей культуры.

Ф. Энгельс подчеркивает, что именно Франция в XIX веке «играла главную роль во всей европейской истории с 1789 г.»¹. Не случайно К. Маркс и Ф. Энгельс с особым вниманием следили за ходом французских исторических событий.

Новый этап в истории Франции начинается революцией 1789—1794 годов, в которой буржуазный строй одержал победу над феодализмом.

Эта историческая победа могла быть осуществлена потому, что в героические и грозные годы революции во Франции поднялись к активной революционной деятельности миллионные

¹ Ф. Энгельс, Введение к работе К. Маркса «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.», стр. 7.

народные массы. Но революционные действия народа не принесли выполнения его насущных задач и требований. Народ не получил ни подлинной свободы, ни хлеба. В. И. Ленин указывает, что «Франция XVIII века была окружена на континенте слишком отсталыми странами и что в самой Франции не было материальных основ для социализма, не было банков, синдикатов капиталистов, машинной индустрии, железных дорог»¹. И поэтому, хотя революция, развиваясь, дошла до якобинской диктатуры, которая являлась одним из «высших подъемов угнетенного класса в борьбе за освобождение»², все же народ мог лишь расчистить пути для утверждения и дальнейшего развития капитализма.

Революция 1789—1794 годов породила мощный подъем искусства. Не только в области экономической и политической революция явилась кульминацией освободительной борьбы третьего сословия, но и в области идеологии она знаменовала наиболее яркое выражение революционных устремлений XVIII столетия. В бурной духовной жизни революционных лет театр занимает одно из ведущих мест. Искусство революционного классицизма, грандиозные народные празднества, массовый политико-агитационный театр были проникнуты героическим духом борьбы, отражали патриотический подъем широких народных масс.

После падения якобинской диктатуры начинается новый период развития Франции. К власти приходит верхушка победившей буржуазии, целью которой было отменить права, завоеванные народом в ходе революционных событий и утвердить классовое государство буржуазии. Следующие пять лет жизни Франции наполнены напряженной политической борьбой, которую термидорианский Конвент (1794—1795) и правительство Директории (1795—1799) ведут на два фронта, подавляя и народные восстания и выступления феодальной реакции. Для укрепления буржуазных завоеваний революции Франция нуждалась в открытой буржуазной диктатуре.

В конце 1799 года республиканский генерал Бонапарт захватил власть, опираясь на финансовую помощь буржуазии и на силу штыков.

Правительство Наполеона I (Консульство, 1799—1804, и Империя, 1804—1814) было поддержано крупной буржуазией, которая стремилась воспользоваться плодами революции, задумав все демократические движения. Антифеодальная политика Наполеона, давшего крестьянам мелкие земельные наделы

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 25, стр. 102.

² Там же.

(парцеллу), обеспечила ему также поддержку широких крестьянских масс.

Революционные преобразования создали «условия, при которых только и стало возможным развитие свободной конкуренции, эксплуатация парцеллированной земельной собственности, применение освобожденных от оков промышленных производителей сил нации»¹.

Сразу после революции началось интенсивное развитие буржуазной экономики Франции, которое привело к промышленной революции и превратило Францию в одну из ведущих капиталистических стран XIX века. Но быстрое развитие буржуазного общества выявило новые противоречия, порожденные капиталистическим строем. Укрепление позиций буржуазии достигалось ценой усиленной эксплуатации городского и сельского пролетариата.

Дополнительной тяжестью легли на плечи народных масс захватнические несправедливые войны. «Империалистские войны Наполеона продолжались много лет, захватили целую эпоху, показали необыкновенно сложную сеть сплетающихся империалистских² отношений с национально-освободительными движениями. И в результате история шла через всю эту необычно богатую войнами и трагедиями (трагедиями целых народов) эпоху вперед от феодализма — к «свободному» капитализму»³.

В последние годы Империи обнаруживается крах завоевательной политики Наполеона. После поражения французских войск в России в 1812 году нарастает антинаполеоновское движение во всех поработанных странах. Объединенные войска России, Пруссии, Австрии и Англии наносят сокрушительный удар Наполеону уже в «битве народов» под Лейпцигом (1813). Окончательное падение Наполеона после битвы при Ватерлоо (1815) открывает путь для феодально-католической реакции в Европе. На обломках империи Наполеона возникает Священный союз, жестоко подавляющий мощное освободительное движение, которое охватило всю Европу.

На французский престол вступает Людовик XVIII, брат казненного в 1792 году Людовика XVI. Монархия Бурбонов, опирающаяся на реакционную феодальную знать, встречает широкую поддержку со стороны католической церкви. Все общественные учреждения подпадают под контроль восстановленного в 1814 году ордена иезуитов. Во главе Франции становится

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.

² Примечание В. И. Ленина: «Империализмом я называю здесь грабеж чужих стран вообще, империалистской войной — войну хищников за раздел такой добычи».

³ В. И. Ленин, Соч., т. 27, стр. 31—32.

ся Конгрегация, объединяющая наиболее реакционные слои дворянства и духовенства. Кровавый белый террор, начавшийся во Франции сразу после прихода к власти Людовика XVIII, еще более усиливается при его преемнике Карле X (1824—1830).

Но, несмотря на все усилия феодально-католической реакции, ей не удается восстановить во Франции старый режим и вернуть дворянству и церкви прежние права и привилегии. Революция расчистила дорогу капиталистическому развитию страны, и, хотя на престоле уже утвердилась «легитимная» (законная) монархия, во Франции сохранились главные завоевания революции: отмена феодальных повинностей, свобода торгово-промышленной деятельности, юридическое равенство граждан перед законом. Реакция могла лишь несколько затормозить капиталистический прогресс, но она не могла задержать углубляющегося с каждым годом промышленного переворота, не могла остановить процесса становления «трезво-практического буржуазного общества», чьи «настоящие полководцы сидели за конторскими столами»¹.

2

Уже в первом тридцатилетии XIX века нашла яркое выражение борьба противоположных классовых устремлений, та борьба двух культур в одной национальной культуре, о которой говорил В. И. Ленин.

Экономически и политически феодализм во Франции был разбит в ходе революции. Но представители феодальных кругов продолжают активно выступать на идеологическом фронте, ведя борьбу за реставрацию феодального режима. Виконт де Бональд (1754—1840), граф Жозеф де Местр (1753—1821) и другие аристократы-реакционеры клеветают на французскую революцию и подготовившее ее просветительство. Уже с середины 1790-х годов они выступают с призывом возродить феодальную монархию и власть католической церкви. После падения Наполеона эти идеологи дворянско-монархического лагеря активизируют свою деятельность, поддерживают реакционную политику Священного союза и династии Бурбонов.

В борьбе с феодальной реакцией вырастает прогрессивная идеология, отражающая интересы бывшего третьего сословия. Революция обнажила неоднородность третьего сословия, наличие в нем противоположных социальных групп и их идейных

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.

устремлений. Если крупная буржуазия, боясь народных волнений, тяготеет к сближению с феодально-охранительным лагерем, то настроения буржуазно-демократических кругов переключаются на данном этапе с интересами широких народных масс.

В этот переломный исторический период еще не закончилась борьба за экономическое преобладание и политическую власть между буржуазией и дворянством. Капиталистические отношения еще окончательно не сложились. Противоречия между буржуазией и пролетариатом еще не выявились до конца, да и пролетариат еще не вырос настолько, чтобы встать на путь самостоятельной борьбы. Ненависть к феодально-католической реакции объединяла в годы Реставрации различные классовые группы Франции, от промышленной буржуазии до народных масс. Складывающаяся во Франции общенациональная оппозиция режиму Бурбонов переключалась с настроениями, вызванными мощным национально-освободительным движением во многих странах Европы.

Критика существующей действительности и положительная программа прогрессивных кругов общества нашли выражение в трудах крупнейших представителей утопического социализма Сен-Симона (1760—1825) и Фурье (1772—1837). «Незрелому состоянию капиталистического производства, незрелым классовым отношениям соответствовали и незрелые теории. Решенные общественных задач, еще скрытое в неразвитых экономических отношениях, приходилось создавать из головы»¹. Незрелыми были не только утопические теории перестройки общественных отношений, но и практика социально-политических движений. Ненависть народа к угнетателям находила выражение в террористических покушениях на представителей власти, в стихийных бунтах рабочих против машин, в появлении тайных заговорщических организаций карбонарского типа.

В конце 1820-х годов в результате глубокого экономического кризиса и обострения политических противоречий во Франции складывается революционная ситуация. В июле 1830 года французский народ вновь поднимается на борьбу и свергает династию Бурбонов. Но неорганизованность рабочих и слабость республиканских групп не дали возможности отстоять республику.

«После июльской революции,— пишет К. Маркс,— либеральный банкир Лаффит, провожая своего кума, герцога Орлеанского, в его триумфальном шествии к ратуше, обронил фразу: «Отныне господствовать будут банкиры». Лаффит выдал тайну революции»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XV, стр. 512.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 8.

Воцарение на французском престоле близкого к буржуазно-финансовым кругам герцога Орлеанского Луи-Филиппа, ненавидимого легитимистской аристократией, означало превращение Франции в буржуазную монархию.

Международное значение Июльской революции было огромным. Революционные вспышки в ряде европейских стран, усиление во многих странах национально-освободительного движения и борьбы за демократические реформы были откликом на июльскую революцию и подрывали позиции аристократической реакции. Июльская революция нанесла решительный удар системе Священного союза. Это была победа буржуазии над клерикальными и дворянскими силами. Именно потому Июльская революция изменила соотношение классовых сил во Франции. Теперь уже основным социальным конфликтом стала не борьба буржуазии и дворянства и не столкновение различных фракций буржуазного класса (хотя промышленные круги были в оппозиции к финансовой клике, захватившей власть). Основным общественным противоречием Июльской монархии становится борьба буржуазии и пролетариата.

Растущая активность пролетарского движения и движения мелкобуржуазной демократии является самой характерной чертой французской жизни 1830-х и 1840-х годов.

В 1830-х годах Июльскую монархию непрерывно сотрясают удары пролетарских революционных выступлений. Восстание лионских ткачей в 1831 году, которое Маркс и Энгельс считали поворотным пунктом в развитии классовой борьбы в Западной Европе; восстание 1832 года в Париже, руководимое мелкобуржуазными республиканцами, когда рабочие впервые подняли красное знамя, восстание 1834 года в Лионе, носившее подчеркнуто политический характер, отзвуки этого восстания в ряде провинциальных городов, уличные бои в Париже в апреле 1834 года были эпизодами бурно развивавшегося процесса политической активизации народа.

Этот процесс усиливался подъемом республиканского движения и активной деятельностью тайных обществ, которые были до 1834 года смешанными по своему классовому составу, а после учиненного правительством разгрома республиканских партий стали в основном пролетарскими. Огромный рост в 1840-х годах стачечной борьбы, сопровождающейся вооруженными столкновениями, и, наконец, распространение коммунистических идей — правда, еще не в научной, а в утопической форме, — все это подрывало почву Июльской монархии и готовило революционный взрыв 1848 года.

Сложившееся на развалинах феодализма капиталистическое общество породило во Франции новое искусство XIX века.

Уже на рубеже XVIII—XIX веков формируется французский романтизм, в котором с особой остротой проявился отказ от эстетических представлений и художественных форм эпохи Просвещения и Революции. Во французском искусстве с предельной силой отразилась борьба двух идеологических направлений внутри романтизма. Консервативные писатели во главе с Шатобрианом отказываются от большой гражданской проблематики, от традиций народно-героического искусства революционных лет. Они вступают на путь идеализации феодального прошлого, в их творчестве все сильнее начинают звучать религиозно-мистические мотивы. В литературу и театр проникают настроения пессимизма, неверия в жизнь, в прогрессивное общественное развитие.

В борьбе с Шатобрианом, его единомышленниками и последователями складывается искусство прогрессивного романтизма. Насыщенное гневным протестующим пафосом, проникнутое верой в безграничные возможности и силы простого человека, это искусство утверждало идеалы, близкие утопическому социализму.

Романтики прогрессивного лагеря (Сталь, Гюго и другие) выступили прямыми наследниками великих завоеваний XVIII века. В их произведениях звучала оптимистическая вера в будущее, они продолжили борьбу за освобождение человека от феодально-сословных и церковных оков. Но, несмотря на генетическую связь с искусством Просвещения, романтики, испытывая разочарование в результатах буржуазной революции, искали новые пути и формы воплощения своих идеалов. Именно поэтому такую роль сыграла в развитии французского искусства, и в том числе театра, теоретическая мысль прогрессивного романтизма.

Во Франции, как нигде, сильны были традиции классицизма, особенно прочно державшиеся в театре. Поэтому борьба романтиков за новое искусство неизбежно превращалась в борьбу против классицизма и носила особенно ожесточенный характер. Литературные и театральные бои, по существу, выходили за пределы искусства, приобретали политическое звучание. Премьеры драм Гюго — «Эрнани», «Король забавляется» и другие становились крупными событиями не только художественной, но и общественной жизни Франции. Своего наивысшего выражения борьба романтиков против обветшавших традиций классицизма достигает в канун революции 1830 года и завершается победой в первые годы Июльской монархии.

Сложность идеологических коллизий эпохи Реставрации проявилась в том, что наряду с крепнущим романтическим направлением в 1820-е годы закладываются основы искусства критического реализма.

Вместе с романтиками борясь против классицизма, первые великие художники-реалисты XIX века (Стендаль, Мериме) в то же время решительно полемизируют с основными положениями романтической эстетики. Опираясь на завоевания просветительского реализма XVIII века и используя ряд завоеваний романтической школы, они создают качественно новое реалистическое искусство.

Включившийся в борьбу за романтическое обновление драматургии Стендаль в своих трудах фактически создал теорию реалистического романа, ставшего ведущей формой литературы критического реализма. Творчество Мериме, в частности его драматургия, явилось крупнейшим достижением реалистического искусства этого периода. Теория и практика критического реализма достигают кульминации в 1830—1840-е годы в творчестве «доктора социальных наук» Бальзака. В первой половине столетия в условиях непрерывного поступательного развития капиталистического общества, когда шла борьба за утверждение буржуазного прогресса, во французском искусстве преобладала интонация жизнеутверждения, веры в будущее, в возможности и силы человека. Тот же путь развития проходит и французский театр, достигший в XIX веке необычайно яркого расцвета. Хотя Наполеон пытается ограничить свободу театров, завоеванную в годы революции, и сохранить классицистские устои, ему не удается помешать утверждению новых организационных принципов и властно пробивающихся к жизни ростков романтического искусства. Начавшийся после 1815 года стремительно быстрый рост театральной сети необычайно расширяет плацдарм творческих поисков драматургов и художников сцены. Характерной особенностью театральной жизни Франции 1820—1830-х годов становится тесная связь романтической драматургии с живой театральной практикой. И хотя зрелая реалистическая драматургия не попадала на сцену либо подвергалась цензурным гонениям и переработкам, все же актеры французского театра первой половины XIX века имели возможность использовать в своем творчестве современный, высоколитературный репертуар.

В период Реставрации и Июльской монархии во Франции окончательно складывается тип коммерческого театра. За исключением двух-трех государственных театров, все остальные находятся в руках частных владельцев, видящих в театре лишь доходное предприятие. В Париже в эти годы имеется свыше двадцати театров и больше двухсот драматургов. Вскруг театра создается атмосфера коммерческой конкуренции. Ежегодно возрастает количество премьер, достигая в 1830-х годах почти трехсот в год (считая одноактные водевили). Ради завоевания

успеха театральные дельцы не брезгают ничем. Буржуазный коммерческий театр изобретает клаку, создающую видимость успеха премьеры. Подкуп прессы и организация рекламы становятся неотъемлемой чертой театральной жизни. Но процесс буржуазного перерождения не мог в первой половине XIX века, в условиях нарастающего революционного движения, приостановить роста демократических устремлений во французском театре. Крупнейшим завоеванием французской сцены было актерское искусство, прошедшее в своей эволюции все основные веки художественного развития XIX века. Великие актеры Франции — Тальма, Бокаж, Дорваль, Фредерик-Леметр, Дежазе, Дебюро, Рашель и многие другие — несли в своем творчестве дыхание века, полного бурь и революционных потрясений.

Переломным моментом в развитии искусства Франции XIX века стала революция 1848 года. В июньские дни 1848 года в Париже происходит пролетарское восстание, названное К. Марксом «первой великой битвой между обоими классами, на которые распадается современное общество»¹. Уже в процессе революции выявился непримиримый антагонизм буржуазии и пролетариата. Усилиями революционных масс была свергнута Июльская монархия и установлена республика. Но политическая незрелость пролетариата не дала возможности удержать демократические завоевания революции. Характеризуя государственный переворот, осуществленный в 1851 году Луи Бонапартом, К. Маркс пишет: «2 декабря февральская революция исчезает в руках ловкого шулера»². Французская буржуазия, напуганная июньским восстанием пролетариата в 1848 году, во имя сохранения классового господства предпочла отдать политическую власть авантюристу, скрывающему, по словам Маркса, «свое пошло-отвратительное лицо под железной маской мертвого Наполеона»³.

3

В период Второй империи (1851—1870) французская буржуазия полностью утрачивает не только революционные, но и демократические традиции. Правительство Второй империи, служа интересам крупной буржуазии, создает огромный полицейско-бюрократический аппарат, подвергает ожесточенным преследованиям все проявления свободной мысли. В эти годы

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 29.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 122.

³ Там же, стр. 121.

вновь страшной государственной силой становится церковь. Духовенство, по словам Маркса, «превращается в миропомазанную ищейку земной полиции»¹. Стремление предотвратить революционное движение и отвлечь внимание масс от противоречий, нараставших внутри самой Франции, порождает агрессивную внешнюю политику. Государство, возглавляемое Наполеоном III, вернулось «к своей древнейшей форме, к бесстыдно-примитивному господству меча и рьясы»². Период Второй империи явился следующим шагом в развитии буржуазного общества, еще не исчерпавшего возможности прогрессивного развития своих производительных сил. Экономическая революция, которую Франция переживает после 1848 года, приводит к быстрому развитию крупной промышленности, к оживлению международных торговых связей, к огромному росту банковского капитала. Франция начинает играть роль мирового ростовщика, ее биржевые операции достигают грандиозных размеров. Весь этот процесс сопровождается углублением общественных противоречий и контрастов. В руках «200 семейств» — миллионеров (Ротшильд, Шнейдер и другие) — сосредоточивается огромная доля национального богатства. С другой стороны, чрезвычайно трудным становится положение народа.

Наполеон III пришел к власти, опираясь на консервативные круги крестьянства. Но процесс проникновения во французскую деревню капиталистических отношений усиливает расхождение крестьянства. Ухудшается положение основной массы сельского населения, которая страдает от малоземелья, стонет под гнетом кулацкой и ростовщической кабалы, тяжелых налогов, теряет остатки веры в парцеллу и стихийно поднимается на борьбу. Городская мелкая буржуазия, теснимая крупным капиталом, разоряется, нарастает ее недовольство режимом Второй империи, что находит выражение в республиканских заговорах 1850-х годов. Особенно тяжелым становится положение рабочего класса. Промышленная революция создала условия для мощного развития пролетариата, который в эти годы выдвинулся «на авансцену общественного развития», и борьба его с буржуазией «достигла такой интенсивности, какая в 1848 году была еще немислимой»³. С 1850-х годов во Францию широко проникают идеи научного коммунизма. Несмотря на правительственные репрессии, растет и крепнет рабочее движение; в 1860-е годы оно становится важнейшим фактором общест-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 212.

² Там же, стр. 122.

³ Ф. Энгельс, Введение к работе К. Маркса «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.», стр. 11.

венной жизни Франции. В обстановке мощного подъема освободительного движения во всем мире (война Севера и Юга в США, крестьянское движение в России, восстания ирландского народа, польское восстание 1863 года и другие) во Франции в начале 1865 года возникают ячейки 1 Интернационала, первые профессиональные объединения рабочих.

В конце 1860-х годов назревает глубокий кризис Второй империи. Внешнеполитическое поражение Наполеона III (крах военной экспедиции в Мексику и т. д.) и углубление экономического кризиса в самой Франции привели к открытым антиправительственным выступлениям в широких кругах общества. Именно в эти годы нарастает протест радикальной интеллигенции, а стачечная борьба французского пролетариата приобретает политический характер. Во Франции складывается революционная ситуация. Франко-прусская война 1870 года, которая должна была, по замыслу Наполеона III, предотвратить революционный взрыв, обострила все противоречия французской жизни и привела страну к национальной катастрофе — разгрому французской армии под Седаном 2 сентября 1870 года и оккупации Франции прусскими войсками.

4 сентября 1870 года во Франции началась революция, свергнувшая правительство Второй империи и провозгласившая республику. Но буржуазное по своему составу правительство Национальной обороны, боясь размаха революционного движения, отказалось вооружить рабочих и предало национальные интересы Франции, вступив в позорное для страны соглашение с Пруссией. Тогда восстание парижского пролетариата 18 марта 1871 года свергло правительство Национальной обороны. Впервые в истории к власти пришел рабочий класс, установивший первую в мире диктатуру пролетариата — Парижскую коммуну.

Окончательная победа буржуазного общества после 1848 года определила новое звучание искусства. В условиях Второй империи, когда умирает революционность буржуазной демократии, проявляются первые признаки кризиса буржуазной культуры. Буржуазная теория искусства, развивающаяся в эти годы, целиком опирается на философию позитивизма. Она находит наиболее яркое воплощение в работах крупнейшего французского историка и теоретика искусства Ипполита Тэна (1828—1893). Излагая учение о расе, среде и моменте как факторах, определяющих развитие искусства, Тэн решающим началом духовной жизни человека объявляет наследственные, расовые особенности. Хотя в трудах Тэна содержится богатейший фактический материал, что придает им научную ценность, но разработанная Тэном позитивистская концепция развития искусства объективно

является выражением консервативно охранительной буржуазной мысли и во многом подготавливает складывающиеся в последующие годы антиреалистические течения.

После 1848 года коренные сдвиги происходят в литературе критического реализма. Сохраняя обличительную силу великих мастеров прошлых лет, крупнейшие художники Франции периода Второй империи (Флобер, Бодлер) теряют веру в буржуазный прогресс и приходят к безысходному пессимизму. Тем не менее наиболее значительным произведениям реалистической литературы этой поры присущи глубокое проникновение в жизнь и огромная сила типических обобщений.

Буржуазный театр периода Второй империи стоит в стороне от большой дороги литературного развития. Отрыв театра от литературы становится характернейшей чертой театальной жизни этих лет.

Во всех театрах Франции господствует коммерческий принцип. Театр целиком ставится на службу охранительным задачам. Из репертуара вытесняется идейно насыщенная драматургия. Господствующее положение занимают развлекательные жанры (водевиль, оперетта) и буржуазно-апологетическая драматургия (Дюма-сын, Ожье, Сарду). Эта драматургия почти всегда строится на злободневном современном материале, дает живое, во многих деталях правдивое изображение буржуазного быта и нравов, нередко верно схватывает портретные черты буржуазного героя. Пьесы популярных авторов «проблемных» драм привлекают буржуазного зрителя сенсационной остротой, умелым построением интриги, знакомыми картинками жизни.

Но вместе с тем в этой драматургии отсутствует главное качество критического реализма — изображение типических характеров в типических обстоятельствах. Отказываясь от изображения основных общественных конфликтов, драматурги скользят по жизни и затушевывают темные стороны буржуазной действительности, фактически идеализируя ее. Утверждая тип буржуазного положительного героя, драматурги наделяют его высоконравственными чертами, вносящими в их пьесы дух ханжеской морализации. Драматургия Второй империи утверждает то искусство «малой правды», которое характерно для всего стиля буржуазного коммерческого театра. Этот стиль находит выражение не только в репертуаре, но и в сценическом искусстве. При всем виртуозном мастерстве лучших актеров французского театра этого времени их искусство теряет связь с передовыми веяниями эпохи, лишается протестующего пафоса, приобретает объективистский характер. В этом проявляется прямая связь буржуазного театра Второй империи с господствующим направлением буржуазной философской мысли — позитивизмом.

И все же в искусстве этих лет продолжает жить прогрессивное, демократическое начало. Если в литературе и живописи оно нашло глубокое выражение, то в театре его хранителями выступали отдельные актеры, реалистическая устремленность творчества которых делала их наследниками лучших национальных традиций, ярко проявившихся в дни Парижской коммуны.

ТЕАТР ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

1789—1794 годов

1

Театр периода французской буржуазной революции — одна из самых ярких и вдохновенных страниц в истории национального искусства. Несмотря на кратковременность его существования, он стал переломным моментом в развитии сценической культуры Франции.

Процесс становления театра в годы революции непосредственно связан с двумя основными этапами самой революции. Первый (1789 — осень 1792) — это период, когда у власти находились жирондисты — партия крупной буржуазии, стремившаяся использовать против народа власть, полученную ею при помощи народа. Это было время быстрого нарастания противоречий среди буржуазии и мощного подъема народной революции. Второй этап (1792—1794) — период революционно-демократической диктатуры якобинцев — наиболее решительных представителей революционной буржуазии, которых в их борьбе за окончательную ликвидацию феодально-абсолютистской системы поддерживали широкие массы рабочих, ремесленников и беднейших слоев мелкой буржуазии.

Экономическим и политическим итогом французской революции было уничтожение феодально-абсолютистского строя и интенсивное развитие буржуазного общества. Но хотя революция была буржуазной по своим целям, она пробудила революционную активность масс, вызвала огромное напряжение сил народа, проснувшегося к сознательной исторической деятельности. «Как ни мало героично буржуазное общество, — говорит К. Маркс, — для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов»¹.

Такому народу необходимо было могучее, призывное, действенное искусство, и оно было создано. Проникнутое револю-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.

ционной идейностью, это искусство стремилось мобилизовать и организовать массы, поднять их энтузиазм на выполнение великой исторической задачи свержения феодализма. Полные революционного пафоса стихи и песни, отмечавшие все повороты стремительно развивающихся политических событий, насыщенные героическим величием картины Луи Давида, монументальная торжественность ораторий и массовых празднеств, победный подъем «Марсельезы», страстная публицистическая устремленность театра — все это были звенья одной цепи, ярчайшие проявления пробудившегося к активной жизни общественного сознания.

Театр французской революции подвел итог развитию театральной культуры XVIII века, воплотив самые смелые мечты и требования просветителей о создании массового народного театра, просвещающего народ, зажигающего в нем дух патриотизма и революционного действия. И в то же время театр французской революции заложил основу буржуазного театра XIX века, сломав старую абсолютистскую театральную систему, состав против незыблемости обветшавших традиций и этим вдохновив искания передовых деятелей французского театра на десятки лет вперед.

Когда произошла революция, перед театром встали очень большие задачи. Он должен был включиться в общее русло идеологической революционной работы. Но для этого прежде всего необходимо было изменить организационные формы старого театра. Система монополий и привилегий, подчинение театров придворному ведомству тщательно оберегали театр от проникновения демократических идей.

Передовые деятели французского театра еще до революции начали борьбу против монополий. Естественно, что сразу после начала революции поднимается дискуссия о свободе театров. Основываясь на принятой 26 августа 1789 года Декларации прав человека и гражданина — манифесте революционной буржуазии, провозгласившем юридическую свободу и равенство людей, — защитники свободы театров требовали отмены монополии и осуществления в театре буржуазного принципа свободы частной инициативы.

В августе 1790 года группа драматургов (Седен, Мерсье, Бомарше, Дюсис, М.-Ж. Шенье и другие) подала в Учредительное собрание петицию, требующую свободы театров. После долгих дебатов Учредительное собрание приняло 13 января 1791 года декрет о свободе театров, который решительно уничтожил старую театральную систему. Он изъяс театры из подчинения двору, передал руководство ими городским властям, отменил королевскую цензуру, утвердил принцип свободной конкуренции и по-



Здание театра Французской Комедии, переименованного в 1789 году в театр Нации (впоследствии здание театра Одеон)

нятие «авторского права». Теперь любой гражданин Франции получил право «открыть театр и ставить там пьесы всякого рода».

Значение этого декрета не ограничивается рамками одного французского театра. Задачу ломки феодально-абсолютистской театральной системы и рождения новых форм театра буржуазного общества театр французской революции выполнил, в сущности, в международном масштабе. Впечатление от этого декре-

та было огромным. Когда вечером в день его опубликования в одном из бульварных (то есть расположенных на бульварах) театров Парижа, где до того разрешалось играть только за газовым занавесом, сорвали этот занавес, а в другом театре актеры, прежде имевшие право только мимировать, вдруг заговорили и запели, зрители ликовали вместе с актерами. Ликвидация нелепых, уродливых театралных законов была воспринята демократическим зрителем как разрушение одной из идеологических Бастилий старого режима.

Театральная жизнь забила теперь ключом. Сразу же после издания декрета в Париже было открыто девятнадцать новых театров. Но в период 1789—1794 годов выжили только те театры, которые оказались созвучными интересам революционных масс. Это ясно проявилось уже на первом этапе революции, когда король еще не был низложен, а идеологи буржуазии, боявшиеся дальнейшего расширения народной революции, усердно проповедовали идеи конституционной монархии и классового мира.

Эти идеи нашли широкое отражение в драматургии первых лет революции, определив ее основную проблематику. Но уже события июня — июля 1791 года положили конец надеждам на возможность единения интересов народа и короля и в то же время нанесли сокрушительный удар иллюзиям о единстве интересов третьего сословия. Бегство короля и королевы, задержанных у границы и возвращенных в Париж, показало истинную сущность монархии и ее социальной опоры — аристократии. А расстрел народной демонстрации на Марсовом поле 17 июля 1791 года был этапным политическим событием, потому что он раскрыл глаза народу на контрреволюционную сущность монархической буржуазии. Революция вступила в полосу подъема, и это вызвало лихорадочную активизацию всех контрреволюционных сил в стране.

С середины 1791 года нейтральная позиция в театре стала невозможной. Борцом против идей политического примиренчества выступил сам революционный народ, пришедший в театры. Преодолевая сопротивление актеров и властей, зрители добивались постановки революционных пьес. Вмешательство зрителей неоднократно приводило к запрещению контрреволюционных, роялистских или примиренческих пьес. Бурная политическая целенаправленность зрительного зала определила все основные существенные тенденции развития театра французской революции.

На спектаклях разыгрывались настоящие классовые бои. Партер требовал повторения каждой республиканской и анти-тиранической реплики. На восклицание героя трагедии Вольтера

«Жить свободными, без короля!» («Брут») ложь отвечали возгласом: «Да здравствует король!», а партер реагировал на эту роялистскую выходку бурей криков, среди которых настойчиво звучало: «Прочь короля, да здравствует народ, на фонари аристократов!» К началу 1792 года такие стычки уже не ограничивались перебранкой и криками, а переходили в драки, потому что ненависть народа к монархии и аристократии становилась с каждым днем все более ожесточенной.

Весной 1792 года началась война против Австрии, вызвавшая в массах огромный патриотический подъем. «Войну все считали справедливой, оборонительной, и она была на деле таковой. Революционная Франция оборонялась от реакционно-монархической Европы»¹. В огне боев с внешними врагами и внутренней контрреволюцией формировалось революционное сознание масс. Восстание парижского народа 10 августа 1792 года свергло монархию. Народная армия в грозные дни сентября 1792 года, одержав победу в исторической битве у Вальми, отбросила интервентов и спасла Францию. Народ сломил контрреволюционные силы внутри страны и установил во Франции в июне 1793 года революционно-демократическую якобинскую диктатуру.

Этот бурный, насыщенный событиями период стал периодом решительных сдвигов и для французского театра. Одетые в красные «фригийские» колпаки зрители-санюлоты настойчиво требовали замены монархических пьес революционными. Пение революционных гимнов, страстные речи ораторов, сообщения о событиях на фронте врвались в спектакли, внося в них динамику гигантских исторических событий, горячий трепет современности.

Негодую против прославления монархии в трагедии Корнеля «Цинна», зритель кричал: «На фонарь автора!» — и добивался снятия со сцены этой идейно враждебной пьесы. Зато другая трагедия Корнеля, «Гораций», с ее страстным патриотизмом и суровым республиканским духом стала любимейшей пьесой революционного репертуара.

Театральная политика якобинской диктатуры фактически лишь декретировала то, что было создано стихийной революционной деятельностью масс. Приход якобинцев к власти положил начало периоду наивысшего революционного подъема также и для французского театра. Даже чисто организационные мероприятия якобинских властей свидетельствовали о принципиально новом подходе к театру. Якобинцы осуществили то, чего в течение ста лет добивались просветители: они признали театр средством идеологического просвещения масс. Прежде всего театры

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 25, стр. 336.

были изъяты из ведения городских властей и переданы в ведение комиссии народного просвещения Конвента. Стремясь направить театры на выполнение важнейшей для революции агитационной и пропагандистской функции, якобинцы вступили на путь идеологического руководства театрами. Театральное законодательство 1793—1794 годов было целиком направлено на борьбу с политическим примиренчеством, так как умеренность являлась в эти годы уже прямым выражением идеологической контрреволюции.

Несмотря на огромные трудности и лишения, переживаемые страной, Конвент субсидировал театры, ставящие героические республиканские пьесы. Борясь с приспособленчеством и политической спекуляцией в искусстве, якобинские власти обращались к художникам с призывом насытить свое творчество революционной тематикой, писать патриотические республиканские стихи и пьесы, показывать героизм защитников отечества, деяния борцов за свободу.

В этой связи происходит новый, углубленный пересмотр классического наследия. Требование проверить репертуар с революционных позиций иногда проявлялось слишком прямолинейно, принимало подчас даже наивные формы. Но основное стремление — подчинить театр задачам современности — было закономерным выражением идеологических требований революционной демократии Франции. После свержения монархии и казни короля на сцене уже не могли идти пьесы, в которых положительным героем выступал «благородный» монарх. Поэтому якобинская общественность настояла, например, на снятии с репертуара «Меропы» Вольтера, а в «Горации» Корнеля заменили появляющегося в пятом действии царя Тулла республиканским консулом. Даже пьесы Мольера не все оказались приемлемыми. Были сняты с репертуара «Жорж Данден», «Дон-Жуан», «Плутни Скапена». Но зато с огромным успехом шел «Тартюф» (в финале которого, так же как и в «Горации», представитель революционной власти заменил королевского офицера), шли «Мизантроп», «Скупой» и ряд других пьес Мольера. Прорвавшаяся со стихийной силой ненависть народа к «господам» нашла выражение в том, что из пьес были изъяты все аристократические титулы, а также обращения «господин», «сударыня» и т. д.

Якобинские власти поставили и другой важнейший вопрос — о привлечении в театр широких масс народного зрителя. Так, декрет о регламентации зрелищ обязывал театры раз в неделю давать бесплатные спектакли. Стоимость их оплачивалась за счет республики, а билеты распределялись революционными комитетами.

В борьбе за демократизацию театра якобинцы выдвинули проект создания национальных театров, которые бесплатно обслуживали бы народного зрителя и ставили бы пьесы патристического характера. Организация грандиозных массовых революционных празднеств, широко включающих элементы театрализации, входила органической частью в общее русло театральной политики якобинских властей.

Но не все эти замыслы успели осуществиться. Победа буржуазной контрреволюции после 9 термидора II года (27 июля 1794 года, день казни Робеспьера) привела к власти реакционную верхушку буржуазии. «Термидорианское» правительство включило в систему террора против революционного народа разгром всех культурных завоеваний якобинского периода. Сюда входило немедленное запрещение пьес якобинского репертуара и уничтожение всех проектов организации массового народного театра. В 1795 году перестал существовать Конвент, и вместе с ним была ликвидирована комиссия народного просвещения. Завершая процесс реакционной перестройки театра, правительство Директории передало театры в ведение полиции.

Утвердившийся после завершения революции буржуазный общественный строй сделал все возможное, чтобы задушить революционную мысль, направить театр в сторону контрреволюционной пропаганды, насытить его безыдейной развлекательностью, подчинить буржуазно-охранительной мысли. Но сформированные в период якобинской диктатуры идеи массового, патристического, народного театра не заглохли. Они с новой силой зазвучали в сознании последующих поколений и оплодотворяли искания передовых деятелей французской сцены не только в XIX, но и в XX веке.

2

Атмосфера, в которой рождался и жил революционный театр и складывалось его стилистическое своеобразие, особенно ощутима в многочисленных празднествах революции, принявших с 1790 года поистине грандиозный, общенациональный характер. Они родились из массовых манифестаций, в которых стихийно выражалось ликование народа. Вскоре все эти празднества были официально введены в общественный обиход и стали одним из самых мощных орудий массовой агитации.

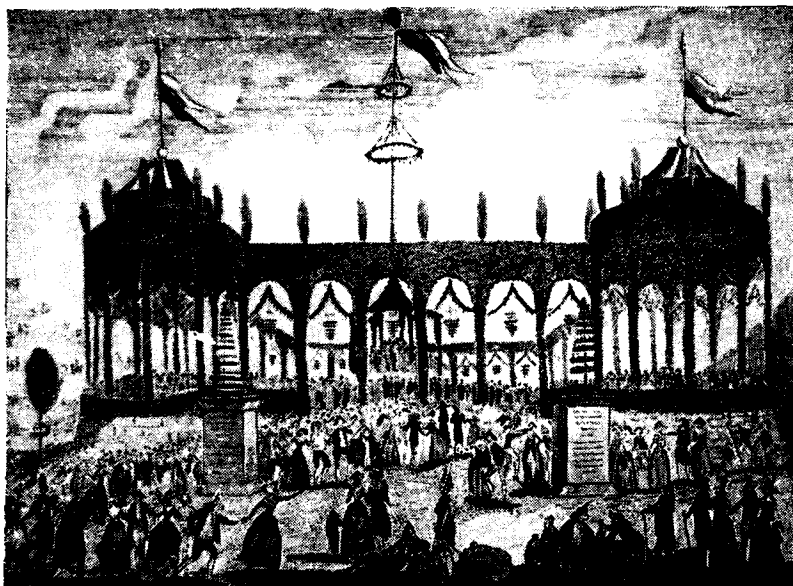
Оформлением празднеств были заняты ведущие деятели искусства во главе с крупнейшим художником революции Луи Давидом и виднейшим ее поэтом Мари-Жозефом Шенье. Оды, гимны и песни для празднеств писали Госсек, Филидор, Дезожье, Монсиньи, Мегюль и другие профессиональные музыкан-

ты, а также уличные песенники. Музыка революции рождалась в стихийном творчестве масс, создавших знаменитые революционные песни, полные гнева, боевого задора и радостного ощущения мощи народа. «Са ига» и «Карманьола», певшиеся миллионами, с такой же силой передавали дух революции, как и полные гордого величия кантаты и гимны Госсекса и героический, призывный пафос «Марсельезы» Руже де Лилия.

В дни революционных празднеств официальные церемонии (принесение присяги на празднике Федерации 14 июля 1790 года; перенесение праха Вольтера в Пантеон 10 июля 1791 года; возложение скрижалей Конституции на алтарь Отечества на празднике Федерации 10 августа 1793 года и т. д.) были только отправной точкой того своеобразного массового действия, в которое вовлекались сотни тысяч парижан и стекавшихся в Париж со всех концов Франции делегатов провинций. Париж украшался в эти дни аллегорическими статуями, колоссальными сооружениями. На гору, выстроенную на Марсовом поле для праздника в честь Верховного существа (8 июня 1793 года), могли взойти несколько тысяч человек. По улицам и площадям Парижа двигались многочасовые шествия, в которых принимали участие не только массы горожан, но и армия, Конвент, огромные оркестры и т. д. На празднике Триумфа республики (30 декабря 1793 года) «Давид придумал изобразить четырнадцать армий республики четырнадцатью колесницами с солдатами и ранеными; их сопровождали молодые девушки в белых платьях и с пальмовыми ветвями в руках»¹, — пишет французский ученый Жюльен Тьерсо. За колесницами шли войска, трубачи, барабанщики, оркестр Национальной гвардии, везли пушки, шли члены правительства, депутаты Конвента. Вся эта яркая шумная процессия двигалась от Тюильрийского сада к Марсову полю, где уже к первой годовщине взятия Бастилии (14 июля 1790 года), ко дню праздника Федерации, народ Парижа соорудил громадную земляную насыпь-амфитеатр, построил триумфальную арку, трибуны и на высоком постаменте, украшенном античными барельефами, воздвиг «алтарь Отечества».

Оркестры и хоры исполняли кантаты, оратории и гимны, воспевавшие Республику, Разум, Победу, Свободу. В Париже оперная актриса Майяр или танцовщица Обри, а иногда и кто-либо из горожанок, в провинции — местные юные красавицы, в белоснежном одеянии и голубом плаще, в красном фригийском колпаке, изображали Свободу, преклоняющуюся перед светильником Разума, или восседающую на троне богиню Ра-

¹ Ж. Тьерсо, Песни и празднества французской революции, М., Музгиз, 1933, стр. 131.



Гравюра «Здесь танцуют». Празднование дня Федерации на месте прежней Бастилии. Июль 1790 года

зума, которую молодые девушки проносили в процессии через весь город.

Агитационно-пропагандистское значение празднеств особенно усиливается в период якобинской диктатуры. Праздники в честь Разума, Природы, Человеческого рода, Республики, Истины, величественные траурные церемонии, посвященные «мученикам свободы» Лепелетье и Марату, праздник Триумфа республики, грандиозное празднество в честь Верховного существа и многие другие были для якобинцев важнейшим средством воспитания в широких массах народа республиканских доблестей, чувства братства, высокого патриотизма. Вслед за своим учителем Ж.-Ж. Руссо Робеспьер вспоминал о празднествах Древней Греции и призывал к устройству торжественных национальных и более скромных частных праздников, с тем чтобы народ славил на них бессмертные деяния революции.

Хотя музыке и пению принадлежала в этих празднествах главная роль, но все зрелище в целом было настолько декоративным, сюжетно организованным, что весь праздник можно рассматривать как некое колоссальное массовое действо, тем

более что в исполнении этих массовых спектаклей принимали непосредственное участие актеры всех театров Парижа.

В этих грандиозных зрелищах складывался стиль революционного театра — его героическая масштабность, суровая простота, торжественный трагизм, революционный аллегоризм.

Для искусства и быта французской революции характерно увлечение античностью. Оно охватило все проявления общественной и даже частной жизни — от женских мод и детских имен до фригийских шапочек якобинцев, от подражания трибунов Конвента античным ораторам до декоративного оформления зданий и празднеств революции.

К. Маркс раскрыл причины этого гигантского исторического маскарада, в котором принимала участие целая нация. Буржуазным революциям XVI—XVIII веков, говорит он, каждый раз приходилось действовать, «вызывая к себе на помощь духов прошлого»¹, потому что их реальное содержание не соответствовало их идеальным лозунгам и не могло вдохновить массы на героизм и жертвы.

«Камилль Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон, как герои, так и партии и народные массы старой французской революции осуществляли в римском costume и с римскими фразами на устах задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного *буржуазного* общества... В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные 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»².

Стремление «возвеличить данную задачу в воображении»³ привело художников революционной эпохи к воспеванию античной республиканской гражданственности и к поискам строгой простоты идеализованно-обобщенного искусства. Традиции классицизма подсказывали черты монументального и «высокого» искусства, в мужественных образах которого воплощались идеи республиканского долга, революционной дисциплины, патристического подвига.

Революционный классицизм был явлением качественно новым. Революция внесла в него новое содержание, а помог ему оформиться Жан-Жак Руссо — тот из предшественников революции, который ближе всех подошел к ней, провозгласив учение, проникнутое плебейско-демократическими устремлениями.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 119.

² Там же, стр. 120.

³ Там же, стр. 121.

Робеспьер недаром называл его своим учителем. Философское и социально-политическое учение Руссо, оказавшее огромное влияние на политическую программу и деятельность якобинцев, определило во многом и развитие революционного искусства. Именно у Руссо художники революции учились страстности протестующей мысли, обличающей несправедливость социального неравенства и уродств феодальной цивилизации. У Руссо они находили призыв к установлению между людьми естественных отношений, основанных на принципах равенства, гуманности, справедливости. Руссо подсказал центральную проблему, определившую творческие поиски драматургов революции, — стремление показать социальную обусловленность человеческой психологии и поведения. Руссоистская «чувствительность» звучала в речах Робеспьера и Сен-Жюста, окрашивала культ добродетели, присущий якобинской морали. Атмосфера чувствительности и характерный для Руссо интерес к индивидуальной человеческой личности со всей сложностью ее психологической жизни проникали и в искусство революционного классицизма, разрушая абстрагированность классицистских образов и присущую им рационалистичность. Впоследствии реакционный романтизм абсолютизирует наиболее слабые стороны мировоззрения Руссо — идеалистическую сторону его учения, утопически-патриархальный идеал, Руссо как «апостола индивидуализма».

В революционной драматургии эмоциональная заостренность, повышенная «чувствительность» определялись прежде всего напряженностью изображаемых в ней политических событий. Душераздирающие сцены человеческих страданий, порожденных социальной несправедливостью, и патетика борьбы против этой несправедливости — таково было революционное понимание «руссоизма».

В период революции было создано огромное количество пьес. Помимо жанров, существовавших до революции и использованных революционным театром (трагедии, комедии, буржуазные драмы и т. д.), в эти годы сформировались новые жанры. Мелодрама и водевиль, политические фарсы и аллегорические оратории, маленькие агитационные пьески и гигантские театрализованные зрелища — все это тематическое и жанровое богатство было порождено напряженностью и многообразием форм идеологической борьбы.

3

Новаторские качества драматургии революционного классицизма ярче всего обнаруживаются в творчестве ведущего драматурга революции Мари-Жозефа Шенье (1764—1811). Начав писать еще до революции, Шенье как драматург и поэт сложил-

ся под влиянием Вольтера, предреволюционной трагедии Сорена и Лембера и одновременно — под сильнейшим воздействием Руссо.

Первые опыты Шенье были неудачны. Поставленные в театре Французской Комедии комедия в стихах «Эдгар, или Мнимый паж» (1785) и трагедия «Аземира» (1786) потерпели провал, а написанная накануне революции трагедия «Карл IX» была запрещена цензурой. Творчество Шенье получило признание только в годы революции.

С первых дней революции Шенье вступил на путь активной политической деятельности. Его политические взгляды эволюционировали и менялись на разных этапах революции. Начав с позиций либерального конституционализма, он примкнул затем к правому крылу якобинства. Этот буржуазный революционер ясно понимал, что без участия широких плебейских масс революция победить не может. Страстный патриот, обличитель монархии и фанатизма, Шенье превратил свое творчество в политическое оружие огромной силы и нес это оружие народу. Но развитие революции обогнало Шенье. Неприятие политики якобинского террора, призывы к терпимости и абстрактной гуманности, настойчиво начинавшие звучать в его произведениях 1792—1794 годов, были характерным проявлением буржуазно-революционной идеологии. Как и весь класс буржуазии, Шенье оказался неспособным идти по пути демократического развития революции дальше, чем этого требовали непосредственные интересы буржуазии.

Компромиссные позиции Шенье подготовили его измену якобинству после падения Робеспьера. Позднее этот поэт и драматург революции принял, хотя и с оговорками, буржуазный правопорядок, установленный Наполеоном. В год коронации Наполеона (1804) он написал трагедию «Кир», прославлявшую императора как спасителя Франции. И Наполеон отметил наградами и почетным положением заслуги бывшего певца революции. Но Шенье как художник после революции фактически перестал существовать. Его поздние трагедии лишены идейной убедительности и художественной силы. Однако даже их умеренный «вольтерьянский» дух оказался неприемлемым в условиях нового общественного строя. Трагедию Шенье «Тиверий» запретил лично Наполеон, которому Гальма прочел ее. За написание сатиры «Послание к Вольтеру», в которой Шенье защищал свободу мысли, он был отстранен от должности инспектора по просвещению. И все же Наполеон назначил стареющему поэту пенсию, справедливо не видя в нем серьезного идейного противника.

Эволюция политических взглядов Мари-Жозефа Шенье была



Мари-Жозеф Шенье

чрезвычайно характерна для многих представителей буржуазно-революционной художественной интеллигенции. Путь от якобинства к бонапартизму был пройден с некоторыми индивидуальными отклонениями и крупнейшим художником французской буржуазной революции Луи Давидом и величайшим представителем революционного актерского искусства Франсуа-Жозефом Тальма. И все же, несмотря на непродолжительность и ограниченность революционных устремлений этих художников, они в годы подъема волны народной революции шли в ногу с народом.

Драматургия Мари-Жозефа Шенье сыграла определяющую роль для становления стиля, тематики, репертуара и даже актерского искусства французского революционного театра. Первое же произведение Шенье, попавшее на сцену после революции, послужило поводом для острых политических столкновений, в которые оказались втянутыми не только актеры, но и зрители. Речь идет о знаменитых в истории французского театра боях вокруг постановки трагедии «Карл IX».

После начала революции в течение некоторого времени продолжала действовать королевская цензура, и пьеса Шенье оставалась под запретом. Группа монархически настроенных актеров театра Французской Комедии с неприкрытым презрением отнеслась к революционному репертуару и к плебейскому зрителю. Они решительно отказались от «Карла IX». Тогда Шенье апеллировал к массам. Он писал статьи и обратился с петицией в Национальное собрание. Часть актеров настойчиво требовала постановки пьесы. Слухи расползлись по городу, театральный эпизод превращался в событие политической значимости. На спектакле 19 сентября 1789 года произошло открытое выступление в защиту «Карла IX». И зрители добились своего — 4 ноября 1789 года трагедия была поставлена. Премьера ее прошла в атмосфере энтузиазма, имевшего подчеркнuto политический характер.

В предисловии к изданию своей трагедии Шенье декларировал создание нового, гражданственного театра, существование которого было невозможно при старом режиме, потому что «нет морального величия там, где нет свободы. Как можно было говорить о добродетели нации, которая соглашалась терпеть Бастилию и тайные приказы об арестах?». И Шенье давал обет посвятить свое перо обличению феодализма и инквизиции, созданию театра граждан, а не рабов.

Для политических позиций Шенье во время первого периода революции характерно, что, заостряя до предела антимонархическую тему, он отнюдь не восстает против монархии как таковой.

В том же предисловии он обращается к королю: «О Людовик XVI, король справедливый и милостивый, вы достойны быть главой французов. Но злодеи стремятся воздвигнуть стену между вашим народом и вами. Они хотят уверить вас, что вы не любимы народом. О, придите в театр Нации на представление «Карла IX»: вы услышите восторженные крики французов, вы увидите слезы любви на их глазах, вы ощутите энтузиазм, который внушают ваши добродетели, и автор-патриот пожнет лучшие плоды своих трудов».

Эта политическая концепция соответствовала устремлениям тех групп буржуазии, которые пытались задержать развитие революции на этапе конституционной монархии. Но монархические иллюзии еще не были изжиты народом. Антитиранический пафос трагедии Шенье на первом этапе революции совпал с уровнем революционного сознания масс.

Трагедия «Карл IX» была вполне традиционна по формальным признакам. Она была строго подчинена единству и совершенно лишена внешнего действия. Однако именно новаторские черты пьесы вызвали цензурный запрет «Карла IX». Черты нового видны прежде всего в решении образа короля. Французская трагедия была насыщена антидеспотической мыслью еще в XVII—XVIII веках. Но монументальные фигуры тиранов дореволюционных трагедий внушали страх именно своей силой. В титаническом величии Гофолии («Гофолия» Расина) или Магомета («Магомет» Вольтера) наша выражение еще не сломленная историческая мощь феодально-абсолютистского строя. Шенье, создавший свою трагедию в момент созревания революционной ситуации, резко снизил образ тирана. Его Карл IX — дряблое ничтожество, жалкое подобие человека. Действие трагедии разворачивается как борьба враждующих партий за право и возможность воздействовать на неустойчивую, колеблющуюся волю короля. Одержимые властолюбием королева-мать Екатерина Медичи и герцог Гиз добиваются согласия короля на резню гугенотов. Адмирал Колиньи, канцлер Лопиталь и будущий король Франции Генрих Бурбон стремятся разрушить злое влияние и убеждением привести короля к идеям разумной власти, пекущейся о благе народа. Каждая сцена трагедии подчинена задаче раскрытия образа короля — трусливого, слезливо-сентиментального, подвластного вспышкам кровавых инстинктов полубезумца, в припадке иступленного садизма расстреливающего из окна Лувра своих подданных.

Новаторскими были в этой трагедии и построение конфликта и психологический метод. «Карл IX» — чисто политическая трагедия, личный конфликт в ней полностью отсутствует. С первых строк трагедии решается вопрос: быть или не быть

Варфоломеевской ночи. И психология короля раскрывается исключительно в его отношении к замышляемому убийству тысячи ни в чем не повинных людей. Такой же конкретно политический характер носит и борьба за короля, которая происходит между «злыми» и «добрыми» персонажами пьесы. Одержимая властолюбием Екатерина Медичи, ложью, демагогией и лестью направляющая к преступлению шаткий ум своего сына, рвущийся к престолу герцог Гиз и помогающий ему кардинал Лотарингский, раздувающие фанатизм в народе ради своих личных целей и выгод, — так раскрывает Шенье понятие «двора». Объективный вывод из пьесы был вполне ясен зрителю: наследственная единоличная власть — путь к преступлению против народа.

Трагедия завершается патетической финальной сценой, в которой терзаемый муками совести король-убийца бьется в истерике, обвиняя себя в жестокости и вероломстве. Каждое слово этого иступленного монолога разоблачало королевскую власть. В нем вставал образ короля, залитого кровью своих подданных, коронованного злодея, поправшего законы, отвергшего веления чести и голоса совести.

Этот образ был новаторским уже по открыто тенденциозному, резко разоблачительному решению. И публицистическая направленность трагедии, усиленная революционной настроенностью зрителя, пришла в столкновение с субъективной идеей автора. Шенье стремился королю-тирану противопоставить короля-гражданина Генриха Наваррского. Объективное же звучание этой пьесы было иным. Нельзя забывать, что премьера ее состоялась через месяц после памятных событий 5—6 октября 1789 года, когда по призыву Марата народ, обеспокоенный подозрительным, контрреволюционным поведением двора, двинулся в Версаль, чтобы заставить короля переехать в Париж. Во время этого похода произошли первые вооруженные столкновения народа с королевскими войсками. Монархические иллюзии масс начинали рассеиваться. В этой обстановке значение «Карла IX» точнее всего выразили слова, приписываемые Дантону: «Если Фигаро убил дворянство, то Карл IX убьет королевскую власть». А Камилль Демулен довершил эту характеристику, заявив: «Эта пьеса двинет наше дело еще больше, чем октябрьские дни».

Таким образом, «Карл IX» утвердил в сознании революционного зрителя репутацию Шенье как драматурга-патриота.

Следующая трагедия Шенье — «Генрих VIII» (1791) — укрепила эту репутацию. В этой трагедии не было конкретной политической проблематики «Карла IX». Но в ней Шенье опять рисовал образ облеченного властью злодея и доказывал, что тирания попирает законы справедливости, чести, человечности,

утверждая беззаконие и произвол. Обличение деспотизма в этой трагедии принимало антимонархический оттенок.

В год постановки «Генриха VIII» Шенье ставит и следующую свою трагедию, «Жан Калас» (1791). Это первая пьеса, написанная Шенье во время революции, и в ней новаторские черты его творчества сказались с особой отчетливостью. Шенье сближается здесь со всем потоком антиклерикальных пьес, рожденных революцией. Продолжая дело, начатое Вольтером и Дидро, драматурги революции подняли борьбу с религиозной нетерпимостью и фанатизмом на уровень важнейшего политического дела. Обличение религиозного мракобесия входило в задачу идеологической борьбы с феодализмом. Такие пьесы, как «Монастырские жертвы» Монвеля, «Монастырская жестокость» Фьева, «Монастырь, или Вынужденный обет» Олимпии де Гуж, «Аутодафе, или Трибунал инквизиции» Габю, и много других определили одну из существенных репертуарных линий театра периода революции. Авторы этих пьес в большинстве случаев давали не обобщенно-абстрактную постановку вопроса о губительности фанатизма, но показывали реальные преступления церкви, часто обращаясь к событиям французской жизни и называя подлинные исторические имена.

Образ Жана Каласа — французского протестанта, казненного в 1762 году по явно провокационному обвинению в убийстве собственного сына, который пожелал перейти в католичество, — не мог не привлечь внимания драматургов. Чудовищная история семьи Каласов стала благодаря Вольтеру известной во всем мире. Имя ни в чем не повинного старика, подвергнутого нечеловеческим пыткам и умершего на колесе, вызвало горячее сочувствие к жертвам фанатизма и ненависть к его носителям. Поэтому судьба Каласа вдохновляет сразу нескольких драматургов.

Пьеса Шенье резко отличается от классицистских трагедий прошлого прежде всего своим современным сюжетом и тем, что героями ее являются не абстрактные фигуры мифологии и не короли, не вельможи, а купец Жан Калас, его семья, служанка, судьи. С документальной точностью Шенье воспроизводит все детали дела Каласа, опубликованные Вольтером. На сцене в течение целого акта идет судебный допрос. Обвиняемым задают перекрестные вопросы, их «ловят» на неточности показаний. Шенье, изображая страдания простых людей, вводит в трагедию элементы быта, создает пьесу, которая по своему строю ближе к мещанской драме просветителей, чем к классицистской трагедии.

Шенье изобразил здесь не идеальное воплощение отвлеченных страстей, а реальные события недавних дней, людей, стону-

ших под гнетом чудовищной социальной несправедливости. Живая злободневность этой пьесы придавала ей предельную эмоциональную заостренность. Центральные герои трагедии Шенье — мужественный страдалец, жертва фанатизма Жан Калас и страстный борец против религиозного мракобесия судья Лассаль — подводили к решению одной из важнейших задач революционного театра: к созданию образа положительного героя.

Но вскоре в политических убеждениях Шенье начал совершаться тот поворот, который в дальнейшем привел его к отходу от революции. В феврале 1792 года была поставлена трагедия Шенье «Кай Гракх». По форме это типичная республиканско-героическая трагедия революционного классицизма. Взяв сюжетом борьбу Кая Гракха с аристократическим сенатом за «свободу и интересы народа» (точнее говоря, за раздачу крестьянам государственных земель), Шенье противопоставляет антинародной демагогии и коварству аристократов-сенаторов высокое благородство Кая Гракха, его безграничную преданность интересам народа. Стремясь подчеркнуть дух героической приподнятости и суровой республиканской простоты, Шенье в ремарке прямо ориентирует мизансцену на знаменитую картину Давида «Клятва Горациев». В ее строгом величии и напряженной динамике Шенье ощутил близкий ему пафос гражданственности.

И все же в трагедии «Кай Гракх» отчетливо слышны ноты политического примиренчества, того модерантизма (согласительства), который в годы якобинской диктатуры станет равнозначным измене революции. Развитие конфликта в этой пьесе противоречит призывам к свободе, звучащим в монологах Гракха. Когда дело доходит до открытого столкновения и негодование народа против сенаторов готово вылиться в восстание, Гракх сам останавливает толпу. Эта сцена — идейный центр пьесы. Тем самым трагедия при всем республиканском пафосе ее монологов объективно оказывается направленной против гражданской войны, против народной революции. По существу, здесь звучат жирондистские мотивы. И когда в последнем акте трагедии происходит вооруженное столкновение между народом и сенатом, объявившим Гракха вне закона, Гракх останавливает своих защитников и закалывается, чтобы успокоить революционную вспышку.

Трагедия «Кай Гракх» вызвала серьезные нарекания в якобинский период. Однако она не была запрещена и даже сохранила репутацию «патриотической» пьесы. Этому помогли яркие сцены народного возмущения и патетика антииранических монологов. Народ был одним из главных действующих лиц этой трагедии.

Примиренческие мотивы еще больше усиливаются в следующей трагедии Шенье, «Фенелон, или Монахини в Камбре», поставленной в феврале 1793 года. Она вначале увлекла зрителя мелодраматической эффектностью разоблачения монастырских ужасов, но впоследствии была запрещена якобинской цензурой, потому что ее пафос был направлен на защиту абстрактной гуманности и терпимости. Замаскированный протест против якобинского террора еще отчетливее прозвучал в написанной вслед за «Фенелоном» трагедии «Тимолеон» (1794). Запрещение этой трагедии якобинскими властями явилось закономерным результатом политического отступления Шенье. Недаром «Тимолеон» попал на сцену только после падения Робеспьера.

Шенье был также одним из значительнейших поэтов якобинского периода. В годы революции он создал ряд песен, в которых воспевал республику, равенство, разум, свободу, победы революционных войск. Знаменитая «Песнь отправления» («Chant du départ») Шенье, ставшая военным гимном 1794 года, звучала почти наравне с «Марсельезой», потому что в ней нашла выражение непреклонная воля народа, его решимость идти на смерть для защиты завоеваний революции.

В годы якобинской диктатуры Шенье написал и одну из наиболее вдохновенных аллегорических пьес-ораторий этого времени, «Лагерь у Гран-Пре, или Триумф республики», — подлинный патриотический гимн революционного народа. Так же как «Песнь отправления», эта пьеса стала вершиной революционной поэзии Шенье. Она воспевает победу революционных войск под Вальми.

Пьеса начинается с большой сцены народного праздника в честь перемирия, последовавшего за разгромом врага. Патриотические песни хора и танцы вокруг дерева Свободы завершаются веселыми куплетами крестьян. Но раздается звук трубы, и молодые люди бросаются к оружию. Трагической скорбью полны песни женщин, провожающих бойцов и ожидающих результатов сражения. Но вот враги побеждены, ликующий народ славит победу и призывает Свободу спуститься с небес. Аллегорическая фигура Свободы, окруженная гениями искусства и изобилия, спускается на облаке, за ней выходят в национальных костюмах представители различных наций. На фоне знамен и трофейного оружия, в окружении всех народов мира Свобода обещает навсегда остаться во Франции и повести за собой все нации. Торжественным гимном во славу родины и свободы и призывом продолжать битву за освобождение всех народов мира заканчивается этот апофеоз, с большой силой поэтического обобщения выразивший настроения 1793—1794 годов.

В творчестве Шенье нашли яркое проявление новаторские черты революционного искусства, по существу, разрушающие классицизм. Но традиционная форма классицистской трагедии еще держалась, потому что величавая торжественность ее стиля соответствовала задаче создания монументально приподнятого, обобщенного искусства, утверждающего в сознании зрителей задачи революции, и поднимала его до уровня высочайшего общечеловеческого дела.

Но традициями классицизма отнюдь не исчерпывались искания революционной драматургии и театра. Они опирались и на опыт демократического театра ярмарок и бульваров, на опыт мещанской драмы, пантомимы, комической оперы и пронизывали их теми же революционно-«руссоистскими» мотивами.

4

Одновременно с развитием трагедии революционного классицизма формируется жанр мелодрамы, так же как и трагедия, тесно связанный с жанрами просветительской литературы XVIII века.

Генеалогия мелодрамы восходит помимо буржуазной драмы к различным жанрам бульварных театров, главным образом к комической опере и пантомиме. Близко соседствуя на сценах демократических театров Парижа, жанры эти взаимно оплодотворяли друг друга. Появившиеся накануне революции жанры мещанской комической оперы и мещанской мелодрамы (то есть музыкальной драмы) уже во многом предвещали будущую мелодраму своей сентиментальной патетикой. Значительную роль в формировании этого жанра сыграла и героическая пантомима с ее эффектной зрелищностью, историческими легендарными сюжетами, фабульной занимательностью. Широко используя музыку, нередко заменяющую запретное для бульварных театров слово, привлекая все средства постановочной техники, героическая пантомима вскоре получает новое название — «зрелищная мелодрама».

В применении к жанру драматического театра термин «мелодрама» появился позднее, в период Директории, когда мелодрама, утратив свое революционное содержание, стремилась восполнить его разнообразными средствами, бьющими по нервам и воображению зрителей, в том числе и введением музыки, усиливающей ощущение тревоги и ужаса. Ранняя, революционная, мелодрама была настолько насыщена пафосом обличения старого режима, что она не нуждалась ни в каких усилителях эмоционального воздействия. Она черпала свои сценические эффекты из развернутого показа преступлений свергнутого строя и

страстного негодования против несправедливости. Мелодрама периода революции, по существу, может быть названа социальной драмой.

В этом жанре нашли воплощение многие требования, которые предъявляли к драматургии Дидро, Седен, Мерсье, Бомарше и которые разделял и Робеспьер. За три года до революции тогда еще молодой адвокат и журналист Робеспьер в одной из своих статей издевался над ретивыми сторонниками узаконенных классицистских жанров — трагедии и комедии. Будущий вождь якобинцев потребовал показа в драме близких к зрителю обывденных героев, действия, похожего на жизнь, напряженной эмоциональности, острого интереса, поражающего по силе получения.

Одним из наиболее ярких образцов революционной драматургии стала созданная актером Ж.-М. Монвелем драма «Монастырские жертвы» (1791). В этой пьесе отразилась идейная ограниченность первого этапа революции. В драме действует «добрый дворянин» Франшевиль, любимый слугами и народом и даже выбранный согражданами мэром города. Ее героями являются жертвы злоупотреблений старого режима — владелец огромного состояния молодой купец Дорваль и его невеста Евгения, дочь графа. Отсутствие в пьесе третьесословных персонажей восполнялось пафосом плебейского негодования против разрушенного революцией режима.

Сюжет этой драмы раскрывает страшную историю злодеяний настоятеля монастыря, отца Лорана. Этот монах — чудовищный насильник и убийца, который совершает свои гнусные преступления, пользуясь фанатическим влиянием на слабые души и полнейшей безнаказанностью, обеспеченной ему непроницаемой тайной, окружающей монастырскую жизнь.

В первом действии автор посвящает зрителя в трагическую историю племянницы Франшевиля Евгении. По воле глупой и спесивой матери, не желавшей выдать дочь замуж за купца, девушка была помещена в монастырь, где вскоре заболела и умерла. Обезумевший от горя жених удаляется в расположенный по соседству мужской монастырь и готовится принять пострижение.

Дальнейшее развитие действия идет по пути непрерывного усиления эмоционального накала. (Недаром на афишах этого спектакля предусмотрительно сообщалось, что в театре дежурит врач и имеются средства против истерии и обморока.) Поскольку в основе драмы лежит тайное преступление, сама тайна становится сюжетным центром, определяющим развитие действия и сценическую атмосферу пьесы. Зритель постепенно догадывается о роковой таинственности судьбы Евгении, о неведомой опасности, нависшей над Дорвалем. Только в третьем действии эта



Сцена из мелодрамы «Монастырские жертвы» Ж.-М. Монвеля

тайна разъясняется. Дорваль узнает, что отец Лоран, которому юноша до сих пор беспредельно верил, является убийцей Евгении, что преступник пытался совершить насилие над несчастной девушкой и, отвергнутый ею, уничтожил свою жертву.

В порыве гнева и горя Дорваль бросается на злодея, но монахи связывают юношу и бросают в подземелье, где он должен погибнуть голодной смертью. Последний акт мелодрамы доводила патетику до предела. Разгороженная пополам сцена показывала два подземелья: в одном из них находилась несчастная Евгения, уже много месяцев страдающая здесь, в другое вталкивали Дорваля. Влюбленные, разгороженные стеной, вели прерывистый «диалог». Евгении перестали приносить пищу, она близка к голодной смерти и почти теряет сознание от ужаса. Дорваль освобождается от пут, мечется по камере и находит могилу, в которой похоронен узник, проведший в этом подземелье двадцать лет. Приподняв могильную плиту, Дорваль находит труп, рядом с ним заступ и на одежде трупа кровавую надпись, сообщающую о начале подкопа. Дорваль бьет стену ломом. Слыша удары, Евгения подползает к стене и слабеющими пальцами пытается оторвать плиту. Момент встречи влюбленных — апогей эмоциональной напряженности пьесы. Бессвязные слова, рыдания, упоение счастьем — и неизбежность смерти, теперь уже

вдвоем! Поистине Монвель указал пути всем следующим поколениям авторов мелодрам! Но в буржуазной мелодраме после-революционного периода уже не могло быть того решения конфликта, какое давала пьеса Монвеля. Внезапно влюбленные слышали шум, доносящийся из-за двери камеры Дорваля. Они бросались туда, готовые умереть вместе. Но двери распахивались, при свете факелов в подземелье врывается отряд национальной гвардии во главе с мэром и толпа народа, устремившаяся освобождать жертву злодеяний. Здесь же были и родители Евгении. В их объятия падала дочь, которую они считали мертвой.

Эмоциональный подъем пьесы, дойдя до апогея, разрешался победным оптимистическим аккордом. Завершая пьесу, Франшевилл говорил: «О мои сограждане! Вы видите благодеяния закона. Судите, какие чудовищные злоупотребления он разрушил...» Эти заключительные слова подводят идейный итог пьесы, весь «чувствительный» пафос которой имел политически разоблачительную окраску.

Пьеса, в центре которой Монвель поставил зловещую фигуру преступного монаха, совершавшего свои злодеяния под маской благочестия, вызывала ассоциации с великой национальной традицией обличительной драматургии. Схематический, но резко очерченный образ отца Лорана воспринимался как новый вариант Тартюфа и звал не к примирению, а к борьбе.

Тема борьбы звучит с еще большей силой в мелодраме Ж.-А.-Ф. Ламартельера (1764—1830) «Робер, атаман разбойников» (1792). Пьеса эта, являющаяся переделкой драмы Шиллера «Разбойники», насыщена пафосом бунтарства, в ее антифеодалном протесте слышатся грозные ноты плебейского гнева. Герой этой драмы Робер организует не шайку разбойников, а отряд мстителей, ненавидящих аристократов и поклявшихся мстить за ограбление и угнетение народа. Они убивают феодалов по приговору организованного ими «кровавого трибунала» — тайного грозного судилища, карающего тех, кто притесняет крестьян и преследует невинных. «Смерть тирана — благодеяние для его подданных» — так формулирует идею пьесы один из ее персонажей. Но и в этой драме нашла выражение ограниченность буржуазно-революционной мысли. Робер показан беспощадным, убежденным и страстным мстителем за поправленные права народа. Но в то же время он изображен сентиментальным юнцом, страдающим от сознания своей преступности. Конечное решение конфликта явно противоречит основной направленности пьесы: Робер получает прощение для себя и своих «разбойников» из рук императора, и его отряд становится частью императорской армии! Таким образом, вся протестующая мысль пьесы выливается в законное и мирное русло.

При всей идейной противоречивости ранней мелодрамы как жанра, порожденного буржуазной революцией, в ее неистовой эмоциональности и в остроте ее конфликтов нашла отражение непримиримость классово-борьбы революционной эпохи. Поэтому мелодрама сыграла значительную роль в развитии революционного театра. Современная тема в театре буржуазной революции не могла выступить в иной форме. Схематическое противопоставление «злодеев» и идеально добродетельных положительных героев носило в революционной мелодраме не абстрактно-моральный, а отчетливо социальный характер. В ранней мелодраме звучал страстный протест против тирании и фанатизма; она была насыщена пафосом борьбы против феодально-сословных предрассудков, утверждала равенство и требовала справедливости.

5

В такой же степени, как «серьезные» жанры — трагедия и мелодрама, — глубокую перестройку в период революции переживают и комические жанры. Классицистская комедия и порожденные революцией новые типы комедийной драматургии с необычайной чуткостью реагируют на революционные события, чаще всего становясь непосредственным орудием идеологической пропаганды различных классов, партий и групп, втянутых в революцию.

Основными, специфическими чертами комедийной драматургии революционного периода являются актуальность, злободневность, открытая постановка политической проблемы и ее подчеркнуто тенденциозное решение.

Но в комедиях первого периода революции сатирическое разоблачение феодального режима сочетается с примиренческой тенденцией. Излюбленным становится образ раскаявшегося аристократа. Одним из первых создает образцы такой комедии Фабр д'Эглантин (1755—1794). Дантонист, перешедший в годы якобинской диктатуры в лагерь контрреволюции и казненный в 1794 году, он был одним из главных комедиографов первого этапа революции.

Герой его комедии «Выздоровевший от дворянской спеси» (1791) — маркиз, тяжело заболевший накануне созыва Генеральных штатов и по требованию врача на три месяца полностью изолированный от жизни. Он приходит в себя уже после взятия Бастилии. Комизм пьесы строится на непрерывных столкновениях этого обломка старого режима с новой революционной действительностью. Ему кажется, что все сошли с ума. Лакеи не носят ливрей и не подчиняются самодурству. Дочь собирается

выйти замуж за молодого купца и объясняет отцу, что склонность сердец важнее сословных различий. В ярости он угрожает дочери Бастилией, но выясняется, что Бастилии уже не существует, и т. д. Маркизу приходится постепенно осознать все происшедшее и приспособиться к нему. Он кается в своих феодально-сословных заблуждениях и подчиняется новому порядку. Пьеса эта чрезвычайно типична и для самого Фабра д'Эглантина и для либерально-примиренческой тенденции драматургии первого этапа.

Маркизы, нацепляющие национальные кокарды и обнимающиеся с крестьянами, стали героями многих комедий. Широкое отражение в комедии нашла и тема «добротного короля», отстраняющего зловещих министров, лишающего дворян феодальных привилегий и раскрепощающего крестьян (например, комедия Беффруа де Рейньи, писавшего под псевдонимом Кузена Жака, «Никодем на луне, или Мирная революция», 1791).

Но не только прямая политическая злободневность стала содержанием комедии. Проблемы морали, вопрос о духовном облике человека революционной эпохи занимали существенное место в репертуаре. И здесь пионером выступил Фабр д'Эглантин. Его пьеса «Филинт Мольера, или Продолжение «Мизантропа» (1790) была одной из первых комедий революционного театра. Она характерна для репертуара революционного периода прежде всего своим подчеркнутым руссоизмом. Своеобразная задача, решаемая в ней автором, — продолжить знаменитую комедию Мольера и довести ее образы до революционно-демократического звучания — была подсказана Руссо в его знаменитом «Письме к Даламберу». Упрекая Мольера в том, что он заставил своего положительного героя Альцеста яростно ополчаться против мелких, несущественных пороков, Руссо, в сущности, разработал план новой пьесы, требуя, чтобы Альцест выступил последовательным борцом против общественного зла, а Филинт до конца выявил свою соглашательскую сущность. Именно эту программу и пытался выполнить Фабр д'Эглантин. В его пьесе противопоставлены два характера: страстного защитника всех обиженных и угнетенных, равнодушного к собственному благу Альцеста и эгоиста Филинта, пекущегося только о собственном благополучии. Пьеса превращалась тем самым в дискуссию о моральном облике и общественном поведении человека. Это и привлекло к ней интерес зрителя. Комедия Фабра д'Эглантина заняла значительное место в революционном репертуаре, так как в ней поднимались важнейшие вопросы — о новом социальном характере личности, о герое — носителе демократического сознания, о типе общественного и деятельного человека. Жанр классицистской комедии характеров, абстрагируя этого героя, не

уточняя его социальной принадлежности, позволяя, однако, поднять проблематику пьесы до степени философского обобщения.

Но либерально-примиренческая или философско-моральная проблематика постепенно вытеснялась с подмостков театра. Чем ближе к 1793 году, тем более острой и политически насыщенной становилась сатира, тем больше освобождалась комедия от идей политического соглашательства.

Эта идейная эволюция была особенно очевидна в самом легком и гибком из жанров, рожденных революционным театром, — в водевиле. Жанр этот, как и мелодрама, зародился в бульварных театрах XVIII века. Самый термин «водевиль» восходит к старинному французскому названию шуточных юмористических песенок-куплетов с повторяющимся припевом, создание которых приписывается народному поэту XV века Оливье Басселену. В XVIII веке водевили были широко использованы ярмарочными и бульварными театрами. Легкие, задорные куплеты, поющиеся на популярные мелодии, входили в состав ярмарочного спектакля, иногда заканчивали большую комедию. Но водевиль как самостоятельный театральный жанр сложился только в период французской революции. Маленькие одноактные пески, буффонно-комедийные по сюжету, чередующие незатейливый, веселый диалог с многочисленными куплетами, сразу полюбились демократическому зрителю. Увлечение водевилем было настолько сильным, что уже в 1792 году два драматурга-водевилиста — Пиис и Барре — создают специальный театр, названный ими театром Водевиль. Вскоре появляются и другие водевильные театры — театр Трубадуrows, театр Монтансье (в помещении Пале-Рояля) и другие. Водевиль проникает в другие театры, обычно являясь добавлением к основной, многоактной пьесе.

Наиболее ранние образцы водевилей еще тесно связаны с жанрами низового театра. В них действуют постоянные персонажи пантомим и ярмарочных парадов — ворчливый старик Кассандр, глупый увалень Жиль, неунывающий юркий Арлекин, живая веселая Коломбина. Такие пьесы, как «Арлекин — расклейщик афиш» (1792), «Арлекин-портной» (1793) и многие другие, — комедийные безделушки, веселые и забавные, но еще не связанные с революционной современностью. На этих водевилях еще лежит печать дореволюционных цензурных ограничений.

Но очень скоро водевиль насыщается политической злободневностью. Сама стремительная легкость этого жанра делала его необычайно приспособленным к восприятию идей, событий, дел сегодняшнего дня. Одноактные пески, куплеты которых чаще всего исполнялись на знакомые зрителям мотивы, писались в один-два дня и с такой же быстротой ставились на сцене.

Для водевиля 1793—1794 годов характерно сочетание острой балаганной шутки с политической сатирой и патриотическим пафосом.

Нередко водевиль инсценировал какой-нибудь эпизод, связанный с проявлением патриотических и гражданских чувств, подхватывая распространившийся слух, устный рассказ, газетную заметку. В подзаголовке водевилей 1793—1794 годов часто стоит — «исторический и патриотический факт в одном действии с водевилями». Так, водевиль «По возвращении» Раде и Дефонтена (1793) рисует жениха, который сразу после обручения отправляется на фронт, хотя по возрасту он имеет возможность уклониться от призыва в армию. Куплеты, призывающие к защите республики и к свержению тиранов, заканчивали эту пьеску, придавая ей боевой, публицистический характер. Близок по теме и водевиль тех же авторов «Еще один кюре» (1793), где выведен священник-патриот, презирующий свою профессию.

Восторженно приняв революцию, кюре согласно новому закону, ликвидировавшему безбрачие духовенства, женится на монахини. Затем он объявляет, что не хочет носить имя христианского святого. Священник и зашедший к нему солдат принимают имена античных героев — патриотов Аристида и Сцеволы. Наконец, кюре сбрасывает сутану и, получив от солдата урок строевой службы, вместе со своим учителем отправляется на фронт.

Антиклерикальная тема, намеченная в водевиле «Еще один кюре», становится одной из центральных тем водевилей якобинского периода. Во многих водевилях разоблачаются «тайны монастырской жизни», показывается распутство аббатов и аббатис, раскрывается нелепость вынужденного аскетизма. Молодые монахини читают романы, мечтают о замужестве, их возлюбленные переодеваются монахами и монахинями, чтобы пробраться в монастырь. Водевильная путаница помогает обмануть бдительных стражей, молодость и природа одерживают победу над отвратительным «черным царством».

В санкюлотских водевилях наряду с серьезной темой и песнями, воспевающими мужество и патриотизм народа, сохранился и специфический для водевиля культ шутки, смеха, забавы. Куплет не потерял своей проказливой насмешливости, но балагурство его направляется теперь либо против врагов революции, либо на разоблачение старых, отживших явлений быта и общественной жизни.

К раннему водевилю, этому детищу народного плебейского театра, как нельзя более подходят слова А. И. Герцена: «Страсть к шутке, к веселости, к каламбуру составляет один из существен-

ных и прекрасных элементов французского характера; ей отвечает на сцене водевиль. Водевиль—такое же народное произведение французов, как трансцендентальный идеализм немцев»¹.

После завершения революции изменится и водевиль, который станет в XIX веке типичным жанром буржуазного развлекательного театра. Но в период якобинской диктатуры водевиль входил в круг тех злободневных, политически острых «пьес на случай», которые определяли репертуар санкюлотского театра.

Драматургия санкюлотов — наиболее существенное завоевание театра французской революции. Это плебейская драматургия, вставшая на вооружение народа в его борьбе за углубление революции и ликвидацию контрреволюции. Репертуар якобинского периода чрезвычайно разнообразен по жанрам и тематике, но основная масса его едина в своей идеологической устремленности. Пьесы 1793—1794 годов насыщены духом республиканской непримиримости ко всем врагам революции. Они разоблачают королей, аристократов, попов, они выражают ненависть народных масс к спекулятивной буржуазии, отчетливо намечают конфликт между богатыми и бедными, предельно заостряют антицерковную тематику. И в то же время они прославляют патриотизм и массовый героизм народа, защищающего революционную родину от интервентов и контрреволюционных мятежников.

В якобинской драматургии отразилось основное противоречие идеологии якобинцев, историческая ограниченность сознания революционеров 1793—1794 годов. Даже самые смелые пьесы этих лет никогда не ставят вопроса об уничтожении частной собственности и почти никогда не поднимаются до атеизма. Но основная идейная устремленность театра санкюлотов подчинена революционно-демократической мысли.

В драматургии якобинского периода представлены пьесы всех жанров. Открытая тенденциозность придавала трагедиям, комедиям, мелодрамам этого времени подчеркнуто публицистический характер. Но наиболее типичны для якобинского театра не эти жанры. У писателей якобинского периода не было времени для создания больших литературных полотен. Напряженная политическая жизнь ежедневно предъявляла новые требования, ставила новые задачи. Искусство должно было немедленно включиться в пропагандистскую и агитационную работу, призывать к подвигу, бичевать врагов. Поэтому пьесы, броские, как лозунг, агитационно призывные, как плакат, заняли ведущее место в репертуаре. Политические обозрения, памфлетно-разоблачительные политические фарсы, аллегорические пьесы-орато-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. V, стр. 37.

рии, прославляющие республику, разум, свободу и равенство, оттеснили пьесы другого типа.

Характерный образец драматургии такого рода политический фарс «Страшный суд над королями» (1793). Автор этой пьесы Сильвен-Марешаль (1750—1803) — публицист, философ и драматург, который в своей политической деятельности примыкал к левым якобинцам; впоследствии он стал одним из ведущих участников «заговора равных» Бабефа (1796), стремившегося революционным путем уничтожить частную собственность. До революции он выступил как воинствующий безбожник (один из его антирелигиозных трактатов был сожжен, автор же отправлен в тюрьму). Поставленный им в 1794 году оперный апофеоз «Празднество Разума» был запрещен якобинской цензурой за чересчур откровенное проявление антирелигиозных взглядов.

Издавая пьесу «Страшный суд над королями», Сильвен-Марешаль предпослал ей обращение к зрителям, в котором заявлял о своей ненависти к «господам, королям и их дворцовым прислужникам» и объяснил карикатурно-шаржированную форму своей пьесы стремлением «выставить их на народное осмеяние». Политический фарс Сильвена-Марешаля — это острый боевой памфлет, насыщенный беспощадной антимонархической идейностью. Действие пьесы происходит на отдаленном вулканическом острове, где уже двадцать лет живет Старец — изгнанник-француз, жертва королевского произвола. На этот остров санкюлоты всех наций Европы привозят свергнутых королей, характеризуя их как «мерзких и гнусных трутней», «чванливых и бесполезных паразитов». Выясняется, что по примеру Франции восстала вся Европа и все народы провозгласили республику.

Санкюлоты приводят каждого из королей на цепи. Перед зрителями появляются «зловредный и коварный зверь» — император австрийский; испанский король, на лице которого написаны «глупость, ханжество и деспотизм»; «безнравственная и бесстыдная» русская царица Екатерина II; «чудовище в тиаре» — папа римский и другие. Их спускают с цепи. Оставшись одни, они сразу же затевают грызню и драку. Извержение вулкана завершает эту фантастическую буффонаду, в которой беспощадная политическая карикатура сочеталась с глубоким патриотическим чувством.

Речи санкюлотов в этой пьесе — это взволнованные ораторские выступления, насыщенные ненавистью к угнетателям и гордым сознанием величия народов, свергших иго деспотизма. Характерно, что и в этой плебейско-демократической пьесе звучат руссоистские мотивы. На острове высаживаются друзья

Старца — дикари. Представляя их санкюлотам, Старец говорит: «Эти дикари — наши учителя свободы», «ибо они никогда не имели королей». Просветительская концепция «естественного человека» полностью разделяется драматургом-санкюлотом.

Множество пьес якобинского периода посвящено военной теме. Мелодрамы и водевили, трагедии и оратории с одинаковой взволнованностью проповедовали идеи справедливой республиканской войны, воспевали героизм народных масс, защищающих завоевания революции. Трагедии нередко раскрывали эту же тему на античном материале. Характерной особенностью этой драматургии явилось выдвижение на первый план массы как основного героя. Проблема массового спектакля впервые на французской сцене возникла именно в театре якобинского периода, ибо он стремился выразить патриотическое воодушевление народа, раскрыть всенародный характер революционной войны.

Большое идеологическое значение имела группа пьес, посвященных бытовой и моральной проблематике. Деятели 1793—1794 годов в высокой степени присуще было ощущение гигантской исторической значимости творимых ими событий и дел. Они рассматривали себя и своих современников как создателей прекрасного и свободного мира будущего. Республиканец воспринимался поэтому как человек страстной целеустремленности, высокой гражданской доблести, как патриот, который мужеством и ясностью своего нравственного мира был подобен легендарным героям античности. Драматургия, посвященная моральной теме, помогала формированию нравственного идеала личности, видя его прежде всего в беззаветном служении родине и утверждая неразрывную слитность личных интересов и общественного долга. Пьесы этого типа разоблачали политических приспособленцев, соглашателей и спекулянтов, противопоставляя им честных республиканцев.

Стремление драматургов пропагандировать порожденные революцией исторически небывалые черты морали и быта необычайно расширило круг проблем, сюжетов и образов. Драматургия поднимала большую философско-этическую проблематику, связанную с формированием нового типа человеческой личности, и в то же время откликалась на злободневные события, установление новых обычаев (например, на декретированное Конвентом обращение на «ты», введение республиканского календаря, разрешение разводов, отмену безбрачия духовенства и пр.). Драматургия санкюлотов, созданная за четырнадцать месяцев якобинской диктатуры, носит следы торопливости. Но художественная незавершенность, приводящая многие пьесы к прямолинейной тенденциозности и плакатности, не снимает большого исторического значения якобинской драматургии — первого в

истории человечества образца массовой, политической революционно-плебейской драмы.

Падение якобинской диктатуры привело к резкому идейному повороту во всех областях искусства. Наступление буржуазной контрреволюции в театре нашло выражение не только в изъятии всех санкюлотских пьес, но и в настойчивом насаждении антиякобинской драматургии. С бешеной злобой драматурги термидорианской реакции поливали клеветой ненавистную им народную революцию и ее вождей. Ложь и демагогия — постоянное оружие буржуазии в ее борьбе с народными движениями — были пущены в ход, чтобы одурачить массы, убедить их в благости термидорианского переворота. Изображая якобинцев чудовищами, пьющими человеческую кровь, и пряча свою истинную контрреволюционную сущность под лозунгом свержения тирании Робеспьера, эта драматургия преследовала одну цель — исказить исторические события, растоптать все права, завоеванные народом, утвердить вечность и неизбежность буржуазного строя.

Снова звучит на сцене проповедь классового мира и человеколюбия. Социальная демагогия проникает на сцену, вытесняя республиканскую проблематику и заменяя ее проповедью абстрактной гуманности, за которой пряталась настойчивая пропаганда политической терпимости к изменникам, аристократам-эмигрантам — ко всем, кроме борцов за интересы народа и диктатуру революционной демократии.

Меняется идейная направленность всех жанров. Театр периода Директории уже целиком приспособлен к вкусам и взглядам буржуазного зрителя. Аллегорические пьесы и политические фарсы совсем исчезают из репертуара. Комедии и водевили теряют политическое содержание и превращаются в развлекательные жанры. Мелодрама становится одним из главных проводников охранительной буржуазной идеологии в низовом театре.

В трагедии образы Брутов и Гракхов сменяются образом Цезаря. Вытесняя из трагедии героя патриота и республиканца, защитника народа, на сцену вышел военный герой, победоносный полководец. Высокое понятие революционного патриотизма подменялось теперь шовинистическим прославлением военной мощи буржуазной Франции. Эту же тему подхватывают залихватские водевили и комические оперы, воспевавшие гусаров и драгун. Еще до прихода к власти Наполеона буржуазный театр воплотил мечту буржуазии о военном диктаторе, который станет стражем завоеваний буржуазного общества.

Театр периода Директории заложил фундамент буржуазного театра XIX века.

Для развития французского актерского искусства период революции сыграл решающую роль. Среди деятелей французского театра XVIII века были люди высокой культуры, горячие поборники просветительских идей. И, однако, актеры продолжали оставаться бесправным сословием, профессия их считалась бесчестной. Это нелепое предубеждение, вскормленное церковным мракобесием, могло быть разрушено только революцией. Естественно, что с первых же дней революции актеры поднимают вопрос о юридической легализации актерского сословия. Несмотря на сопротивление ряда священников-депутатов, Учредительное собрание в конце 1789 года утверждает актеров в гражданских правах. Этот декрет — крупнейшее, этапное событие в истории французского актерского сословия. Рассматривая актера как пропагандиста, воспитателя «общественных принципов, добрых нравов и патриотизма» (Робеспьер), революция требовала от него гражданской зрелости, высокой политической сознательности. С этого момента деятели театра активно включаются в политическую жизнь; вместе с тем начинается процесс их политической дифференциации. Те из них, которые были связаны с придворными кругами и привыкли к материальным подачкам знати, резко враждебно встретили революцию и бежали из революционной Франции, прикнувшись к реакционной эмигрантской аристократии. Однако значительная группа роялистски настроенных актеров осталась во Франции и пыталась противодействовать революционному преобразованию театра, саботируя политический репертуар или протаскивая контрреволюционные пьесы.

Но лучшая часть французских актеров активно включилась в строительство нового театра, а многие из них стали непосредственными участниками революционной борьбы. Работники театра вступают в Национальную гвардию, едут со спектаклями на фронт, остаются на фронте в качестве солдат революционных войск. Революция начертала ряд трагических биографий актеров-революционеров, отдавших свою жизнь за дело народа. В конце 1789 года в Руане был повешен контрреволюционными властями актер театра Варьете Бордье. Страстный патриот, участник взятия Бастилии и пылкий оратор, Бордье с первых дней революции окупился в политическую деятельность. Назначенный эмиссаром по хлебозаготовкам в провинцию, он решительно стал на сторону крестьян и городской бедноты в их борьбе против помещиков и реакционных городских властей. Его гибель в Руане — один из драматических эпизодов классовой борьбы 1789 года.

Ярким представителем актеров — политических деятелей была провинциальная актриса Клер Лакомб, бесстрашие и пламенный патриотизм которой выделяются даже на героическом фоне этих лет. Одна из руководителей группы «бешеных», Клер Лакомб выступала как народный агитатор, защищая социальные нужды беднейших слоев народа. С трибуны Законодательного собрания она в июне 1792 года потребовала отрешения короля от власти. Вместе с народом Клер Лакомб участвовала в штурме Тюильри 10 августа 1792 года. А в 1793 году она стала организатором Клуба революционных республиканок — женской организации «бешеных».

Но участие актеров в революции выразилось не только в непосредственной политической деятельности. Для каждого из них нахождение творческих путей в эти годы в то же время означало и определение своих классовых позиций.

Наиболее показательным эпизодом политически-творческого размежевания актеров является раскол труппы театра Французской Комедии, переименованного в начале революции в театр Нации. Непосредственным поводом для этого раскола оказалась трагедия «Карл IX». К концу 1789 года в театре уже ясно наметились противоположные политические группировки. «Красные» — сторонники революции и патриотического репертуара — группировались вокруг молодого актера Тальма. В группу «черных», то есть актеров-роялистов, которые с ненавистью и презрением взирали на «чернь», заполнившую партер, входили многие из ведущих актеров труппы. Им удалось добиться снятия «Карла IX» с репертуара после тридцати трёх успешных представлений. Но зрители, среди которых были Дантон, Мирабо, депутаты департаментов, масса революционного народа, снова бурно вмешались в театральные дела. Они подавали «прошения», настаивали, требовали. Снова две тысячи человек кричали: «Карла IX!» Волей-неволей пришлось сосъетерам опять вступить в переговоры со зрительным залом. Один из главных деятелей «черных», актер Ноде, объявил зрителям по поручению труппы, что спектакль не может состояться ввиду болезни актрисы Вестрис и отъезда актера, исполнявшего роль кардинала. Тогда выступил Тальма, и его выступление окончательно раскололо труппу театра Нации. Тальма заявил зрителям, что Ноде повиновался тайным предписаниям городских властей и королевских советников и что спектакль может быть сыгран, так как актриса Вестрис из патриотических чувств будет играть, не смотря на болезнь, а роль кардинала можно прочесть по тетрадке. Овации зрителей приветствовали заявление Тальма. Труппе пришлось подчиниться, и «Карл IX» вновь зазвучал со сцены.

Но дальнейшая совместная деятельность «красных» и «черных» была уже невозможна. Ненависть реакционеров к Тальма выливалась в самые разнообразные формы — от пощечины, которую дал ему разъяренный Ноде, и последовавшей за этим дуэли до клеветы и травли, имевших целью дискредитировать Тальма и выжить его из театра. Однако на стороне Тальма был весь революционный Париж. И когда «черные» вынесли решение об исключении Тальма из труппы, революционная общественность ответила взрывом негодования. Дело дошло до грандиозного скандала в зрительном зале, вызвавшего вмешательство городских властей. Только угроза закрытия театра вынудила комитет сосетеров отменить свое решение. Но атмосфера в театре осталась крайне напряженной: политический раскол труппы был уже свершившимся фактом. Поэтому вскоре после опубликования декрета о свободе театров Тальма и его единомышленники ушли из театра Нации и организовали новый театр, вначале носивший наименование Французского театра на улице Ришелье, затем театра Свободы и Равенства и, наконец, театра Республики.

Когда из театра Нации ушли все революционно настроенные актеры, он стал сворачивать на путь открытой политической реакции. Ее высшей точкой была постановка комедии Лейа «Друг законов». Показанная в январе 1793 года, незадолго до казни Людовика XVI, в дни напряженной борьбы между жирондистами и якобинцами, пьеса эта прозвучала как прямое выступление контрреволюции. Ее центральные образы были злобной карикатурой на Робеспьера и Марата. Спектакли «Друга законов» стали поводом для контрреволюционных реальных манифестаций и гневного протеста санкюлотов.

После казни короля бывшие «актеры его величества», конечно, не осмеливались выступать с открытой монархической пропагандой. Но они даже в период якобинской диктатуры пытались удержаться на «нейтральных» позициях, избегая современного репертуара и пряча свою реакционность под маской аполитичности. Этот политический саботаж рано или поздно должен был привести театр к катастрофе.

Первого августа 1793 года театр Нации поставил пьесу Невшато «Памела, или Вознагражденная добродетель», в которой открыто прозвучали симпатии к дворянству и призыв к политической терпимости. Снова в зрительном зале разыгрались классовые бои. Якобинский «Листок общественного спасения» гневно требовал закрытия «нечистого притона», в котором «господствует прусское и австрийское охвостье», где «ложным Другом законов» был отточен кинжал, сразивший Марата». В результате Комитет общественной безопасности вынес реше-

ние о закрытии театра Нации и об аресте его актеров во главе с автором «Памелы».

Хотя часть актеров была освобождена через несколько месяцев, но верхушка труппы продолжала оставаться в заключении и вышла из тюрьмы только после 9 термидора. Так бесславно закончилось существование театра, занявшего враждебные народу контрреволюционные позиции.

Совсем иным был путь театра Республики. Самый факт его открытия явился политическим выступлением организаторов театра, заявивших своим уходом из театра Французской Комедии о преданности революции. Вслед за Тальма из театра Нации ушли его политические единомышленники — актеры Дюгазон, Симон, Гранмениль, актрисы Вестрис, Дегарсен, Ланж. К ним присоединился Монвель, крупный актер-драматург, работавший перед этим в театре Веселое Варьете. Так составила сильная труппа, которая с первых же своих спектаклей противостояла политически и художественно консервативному театру Нации.

В репертуар театра Республики вошли не только пьесы первого этапа революции, но самые острые политические пьесы якобинского периода. Здесь были поставлены все пьесы Шенье, «Робер, атаман разбойников» Ламартельера, здесь же, через день после казни ненавистной «австриячки» Марии-Антуанетты, был показан «Страшный суд над королями» Сильвена-Марешаля.

И хотя в ряде спектаклей прозвучали призывы к политической терпимости, все же в целом театр Республики серьезно и глубоко выполнял пропагандистские задачи, поставленные перед театрами якобинской властью. Естественно поэтому, что именно в творчестве актеров этого театра отчетливее всего можно проследить новые черты, внесенные революцией в актерское искусство.

Самой характерной особенностью этого революционного новаторства был политически осознанный подход к образу, политическая оценка актером исполняемой роли.

Типично в этом смысле творчество Ж.-Б. Дюгазона (1743—1809). Патриот и республиканец, боровшийся вместе с Тальма против театральной реакции, он вступил в национальную гвардию и одновременно продолжал вести интенсивную театральную работу, выступая не только в качестве актера, но и в качестве одного из создателей революционно-сатирической драматургии.

В резко шаржированной, издевательски заостренной манере играл он сатирические образы трусливых обывателей, маркизов, попов. Исполняя роли папы римского в фарсе «Страшный суд

над королями» и приспособленца и соглашателя Модерантена («умеренного») в собственной пьесе, Дюгазон выступал как великолепный мастер революционной карикатуры, любимец широких масс зрителя.

Не менее характерно и творчество Ж.-М. Монвеля (1745—1812). Автор «Монастырских жертв» был не только борцом против клерикальной реакции, но и страстным проповедником культа разума. Трагический актер, дебютировавший в театре Французской Комедии еще в 1771 году, он в 1781 году уехал в Швецию, откуда вернулся лишь незадолго до революции. Вступив в труппу театра Республики, Монвель делил с Тальма роли высокого героического плана. «Трагический резонер», он в приподнято благородной манере исполнял роли Кая Гракха, Фенелона, Жана Каласа, Старца-изгнанника в «Страшном суде над королями» и другие.

Революционная тенденциозность стала основой творческого метода актеров и критерием восприятия зрителями актерского искусства.

7

Крупнейшим актером периода буржуазной революции и Империи был Франсуа-Жозеф Тальма (1763—1826). Он прошел долгий и сложный творческий путь. Тальма был величайшим актером революционного классицизма, воплотившим с огромной художественной силой его героический призыв, его патриотический гражданственный пафос. После революции он прошел торной дорогой буржуазного классицизма периода Империи, и на его искусстве тяжело отразились консервативно-монархическая идейность, помпезная декоративность и внутренняя опустошенность ампира. Но гуманистическая устремленность, присущая творчеству Тальма, помогла ему преодолеть ограниченность официального искусства и вырасти в художника, глубоко раскрывшего на сцене страдания и борьбу благородных борцов за высокую человеческую мораль.

Отец Тальма был зубным врачом. Он переехал в Лондон, когда сын его был еще ребенком. Тальма учился сначала в парижском пансионе, где впервые выступил в школьном спектакле, потом в коллеже. Вернувшись в Лондон, он изучил профессию своего отца. Но молодого дантиста все больше тянуло к искусству, к театру. Выступая в любительских спектаклях, Тальма постепенно овладевал сценическим мастерством. Воспитанный на просветительских идеях, он уже в юности воспринял антифеодалные и антиабсолютистские настроения, стремление к пересмотру всех казавшихся незыблемыми установлений. В его творческом воспитании сыграло немалую роль

пребывание в Англии. Читая Шекспира в подлиннике и длительно наблюдая английский театр, еще не растерявший традиции великого актера-просветителя Гаррика, который недавно (1776) покинул сцену, Тальма усвоил новаторские стремления и скептическое отношение к классицистской догме.

Переехав в Париж, Тальма в 1786 году поступил в недавно основанную Королевскую школу декламации и пения и в конце 1787 года дебютировал в театре Французской Комедии. В первые годы работа в театре не принесла молодому актеру творческих успехов. Ему был присущ беспокойный дух исканий, стремление к пересмотру обветшалых традиций, а в театре Французской Комедии он столкнулся с художественной рутинной и политическим консерватизмом. Дружба с художником Давидом помогла оформиться идейно-художественным устремлениям Тальма. Его увлекал героический дух античных преданий; он многие часы проводил в Лувре, изучая античную скульптуру, и мечтал воспроизвести на сцене строгую и величественную простоту античного искусства.

Первые новаторские попытки Тальма касались только внешних черт образа. В начале 1789 года, играя маленькую роль Прокула в трагедии Вольтера «Брут», он надел настоящую римскую тогу и вышел на сцену без парика, с обнаженными руками и ногами, в римских сандалиях. И хотя Тальма лишь продолжил борьбу за историческую достоверность театрального костюма, которую до него вели лучшие актеры французского театра (Лекен, Клерон, Ларив и другие), его поступок вызвал резкое осуждение со стороны консервативной труппы. Уже в этих первых начинаниях, направленных на пересмотр отживших традиций, Тальма выступил как прямой наследник Лекена. Вступив на сцену через девять лет после смерти Лекена, он считал Лекена своим учителем и видел в нем идеального трагического актера, в котором гармонически сочетались глубокий аналитический ум с пылкой эмоциональностью, завоеванное неустанным трудом мастерство с редким даром творческого воображения. Лекен был для Тальма воплощением духа новаторства, страстной идейной целеустремленности, высокой творческой ответственности. Пример Лекена поддерживал Тальма в те трудные годы, когда рутинеры с насмешкой и презрением отвергали его первые шаги к сценической реформе. Это отношение столпов театра Французской Комедии к «сумасбродствам» Тальма, видимо, способствовало тому, что молодому актеру не давали близких его индивидуальности и дарованию трагических ролей.

Только революция открыла перед Тальма широкую творческую дорогу. С 1789 года он вступил на путь революционного

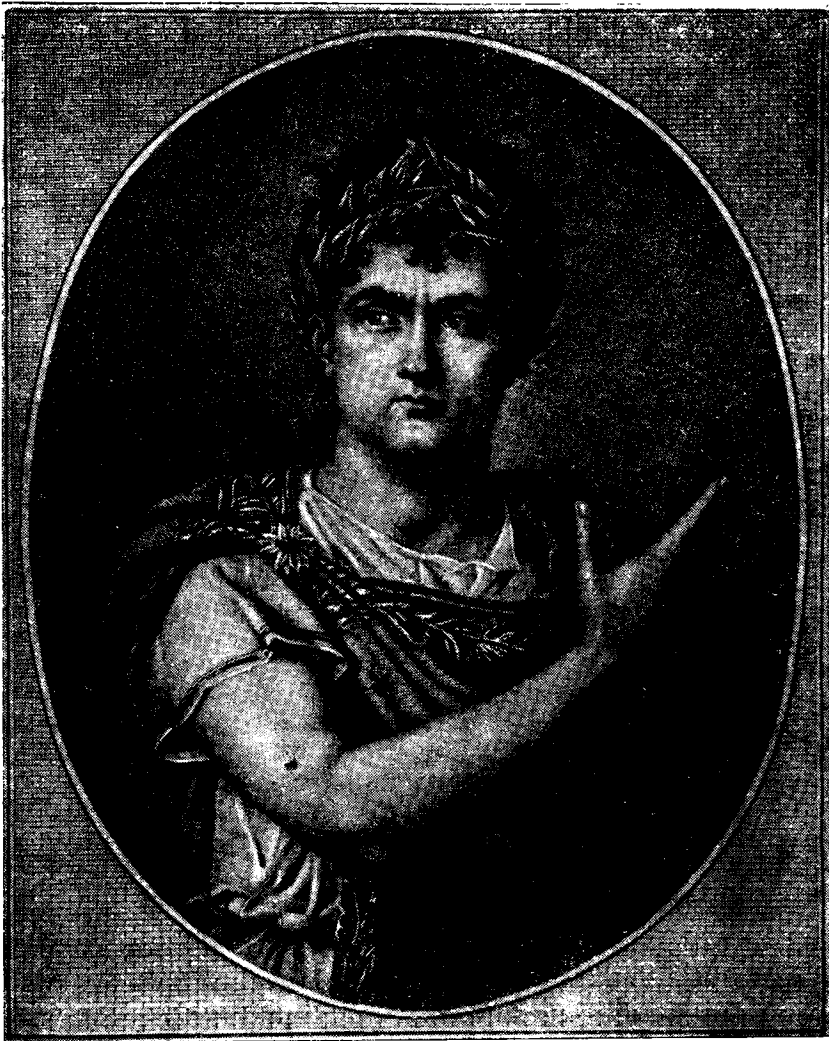
новаторства, все больше сближаясь с Л. Давидом и М.-Ж. Шенье, с которыми его связала глубокая личная и творческая дружба. У Тальма не было четкого политического мировоззрения. Но он сразу принял самый факт свержения абсолютистского режима и стремился решительно повернуть французский театр на путь служения революции. Этим и объясняется его активное участие в борьбе за постановку «Карла IX» Шенье.

Возглавив «красную эскадру» — группу революционно настроенных актеров, Тальма смело выступил против театральной реакции. Теперь он боролся уже не только за решение узкохудожественных задач. Реформа костюма или грима перестала быть для него самоцелью. Взявшись играть роль Карла IX, от которой отказался монархически настроенный актер Сен-Фаль, Тальма вступил на путь политической деятельности. В дни премьеры «Карла IX» он стал любимым актером революционного народа Парижа.

Новизна игры Тальма заключалась прежде всего в политически обличительном подходе к образу преступного короля. Это и определило углубление психологической характеристики, индивидуализацию образа, ломку классицистского канона. Чем правдивее Тальма раскрывал душевную дряблость и коварство Карла IX, его нерешительность и жестокость, тем глубже он донес до зрителя мысль о преступной нелепости строя, при котором такой ничтожный и подлый человек мог повелевать целой нацией. Добиваясь глубокого постижения внутренней жизни образа, Тальма шаг за шагом доводил своего героя до кровавой одержимости, а потом раскрывал его иступленное раскаяние. Злобный тиран, пораженный «громом небес», бился на сцене в припадке смертельного ужаса, отчаяния, предчувствия страшной кары. В этой роли впервые раскрылась огромная эмоциональность, присущая дарованию Тальма, и вся эта мощная сила эмоционального воздействия на зрителей была подчинена задаче политической пропаганды.

Для замысла Тальма необходима была историческая конкретизация образа героя, так как это усиливало обличительное звучание трагедии. Тальма изучал старинные картины и гравюры. Нарушая абстрактность классицистского театра, он впервые ввел портретный грим и одел Карла IX в точный костюм XVI века. И эта историческая локализация героя помогла актеру вместо привычной для классицистской трагедии фигуры тирана «вообще» создать наделенный исторически точными чертами образ французского короля — безумца и садиста на троне.

Роль Карла IX была первой в галлее тиранов, созданных Тальма, и определила одну из его центральных творческих тем.



Франсуа-Жозеф Тальма в роли Нерона. «Эпихариса и Нерон, или Заговор свободы» Э. Легуве, 1794 г.

Когда непримиримость идейного конфликта привела к разрыву Тальма с театром Французской Комедии и к созданию нового, организованного «красной эскадрой» театра Республики, он, продолжая разрабатывать эту тему («Генрих VIII» Шенье, 1791), играл также ряд ролей противоположного плана: честного, справедливого судью Лассала («Жан Калас» Шенье, 1791), благородного защитника интересов народа, друга Гракха — Фульвия Флакка («Кай Гракх» Шенье, 1792), борца против диктатуры аристократии, полководца Мария («Марий в Минтурнах» Арно, 1791), страстного патриота и республиканца Муция Сцевола («Муций Сцевола» Люс де Лансиваля, 1793) и других. Все эти герои революционных пьес воплощали в исполнении Тальма высокое мужество и бесстрашие борцов за человечность против фанатизма, за идеалы свободы и справедливости против ужасов тирании. В творчестве Тальма нашел глубокое выражение характерный для эпохи революции идеал гражданственности, культ республиканской доблести. Тальма оживлял перед зрителями образы античных героев, и строгая простота их облика, скульптурность их пластики еще больше подчеркивали суровый республиканский дух этих беспощадных борцов против политического произвола и насилия.

Творчество Тальма в годы революции было ярчайшим проявлением революционного классицизма. Сохраняя общий строй высокого идеализирующего искусства, величавую приподнятость его стиля, монументальность его образов, искусство Тальма выполняло основную идеологическую задачу буржуазной революции. Оно поднимало в сознании зрителей цели революции до общечеловеческих масштабов, помогало современникам «скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹.

Но революция внесла в классицистский образ новое содержание, разнутовавшее его абстрактную обобщенность.

Политическая насыщенность и непримиримая обличительность творчества Тальма, стремление актера передать динамику революционных событий — все это находило выражение в повышенной взволнованности, заостренной эмоциональности его искусства. Это неизбежно вызывало и ломку старых формальных канонов актерского искусства классицизма.

Тальма ввел экспрессивную мимическую игру, часто переносил акцент со слова на порывистый, выразительный жест. Тальма нарушил законы напевно-музыкальной декламации, потому что она не могла выразить ни пафос протестующей мысли, ни слож-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 126.

ные психологические переживания. В речи Тальма слышались гневные и призывные интонации ораторов революции, сдержанная сила человеческого страдания, страстные порывы истинного чувства, живые интонации, подсказанные характером персонажа.

Своим творчеством Тальма честно служил революции. Однако его политическое развитие не пошло дальше умеренных республиканских взглядов. Он не состоял ни в одной из партий, но был близок к дантонистам. После 1791 года, когда Тальма женился на Жюли Каро, в доме которой постоянно собирались политические деятели, литераторы, актеры, Тальма оказался связанным с жирондистами: салон Жюли часто посещали депутаты Жиронды. Хотя Тальма не имел с ними прямых политических связей, но он разделял их отношение к народной революции. Его испугал стремительный рост революционной активности масс. Абстрактно-гуманистические позиции, типичные для многих представителей буржуазно-революционной художественной интеллигенции, заставили Тальма испуганно отшатнуться от якобинского террора. Чем больше определялись революционно-демократические методы якобинских властей, тем более умеренными становились настроения Тальма. К концу якобинского периода в репертуаре его театра начали появляться пьесы, обвиняемые якобинской цензурой и критикой в модерантизме, то есть в политической умеренности.

Все же основная идейно-творческая линия театра Республики продолжала оставаться политически прогрессивной. Как художник Тальма продолжал служить родине и революционному народу, а в руководимом им театре Республики шли пьесы санкюлотского репертуара.

Именно на сцене этого театра создавал Дюгазон свои острые памфлетные образы, разоблачая врагов народной революции, и здесь же шли торжественные спектакли, прославлявшие победы революционных войск.

Но после 9 термидора буржуазно-охранительная сущность идейных позиций Тальма выявилась с полной отчетливостью. Он приветствовал падение Робеспьера. На сцене театра Республики появились пьесы уже откровенно антиякобинской ориентации.

Творчество Тальма после разгрома революции быстро начало терять самое ценное свое качество — пафос революционного порыва, публицистическую страстность, протестующее обличительное содержание. Величайший актер буржуазной революции признал новый буржуазный порядок. Признал он и военно-диктатора, выдвинутого крупной буржуазией для защиты буржуазных завоеваний революции.

Сближение Тальма с Бонапартом началось еще в период Директории. И позднее первый консул, а затем император постоянно покровительствовал актеру. Тальма играл в придворных спектаклях, ездил с труппой театра Французской Комедии по вызову Наполеона в его военную ставку. В 1808 году он играл в Эрфурте перед «партером королей». О прежнем конфликте между «черной» и «красной эскадрой» теперь никто не вспоминал. После воссоединения театра Французской Комедии Тальма сразу же стал его признанным главой.

Постепенно изменился и репертуар Тальма. Вместо пьес, несущих революционную и республиканскую тему, он часто играл теперь помпезные, но лишённые внутреннего драматизма ампирические трагедии, в которых создавал те образы «идеальных монархов», основателей империй («Петр Великий» Каррион-Низа, 1804; «Кир» М.-Ж. Шенье, 1804), те образы «идеальных воинов», свято подчиняющихся военной дисциплине и приказу правительства («Квинт Фабий, или Римская дисциплина» Легуве, 1795; «Гектор» Люс де Лансиваля, 1809). Когда Тальма играл в этих пьесах, его искусство застывало в эффектной декоративности. Прежний бунтарь и реформатор превращался в носителя официальной идеологии императорского двора, ниспровергатель традиций становился их канонизатором. На творчестве Тальма губительно сказывалась та эволюция от «костюма римской республики» к «костюму римской империи», которую переживала в эту пору буржуазная идеология.

Но ощущение творческой неудовлетворенности не покидало актера. Современники рассказывают о жалобах Тальма на низкое качество репертуара, о его мрачном, нервном настроении в период самых больших успехов и внешнего благополучия. Эта творческая неудовлетворенность толкала его к настойчивым поискам выхода за пределы официального искусства.

Признанный, одобренный «свыше», обласканный императором, актер достигал высоких художественных результатов только в том репертуаре, который не имел отношения к бонапартистской политике.

Играя по необходимости в пьесах «ампирического» репертуара, Тальма главный упор перенес на классическую драматургию. Центральное место в его репертуаре постепенно заняли не современные пьесы, а трагедии XVII и XVIII веков, и главным образом дюсисовские переделки Шекспира. Орест («Андромаха» Расина), Манлий («Манлий Капитолийский» Лафосса), Эдип («Эдип» Вольтера), Гамлет, Отелло, Макбет и другие в исполнении Тальма поражали современников переосмыслением традиционной трактовки, напряженными поисками исторической и психологической индивидуальной характеристики героев,

глубоким трагизмом. Тальма ярче всего раскрывал образы людей мятущихся, раздираемых мучительными внутренними противоречиями, людей, чьи страдания доведены до степени безумия.

Настроение печали, скорби, доходящей до отчаяния, ярко выразилось в ряде ролей Тальма, в сущности, выходящих за пределы классицистской традиции. Таковы разочарованный, отвергший людей, погруженный в страдание мизантроп барон Мейнау («Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу, 1799), мечтательный и печальный Оскар («Оскар, сын Оссиана» Арно, 1795), трагически гибнущий влюбленный Монкассен («Бланш и Монкассен, или Венецианцы» Арно, 1798) и другие.

С еще большей силой тот же круг чувств и мыслей воплотился в шекспировских ролях Тальма. Он вошел в историю французского театра как один из крупнейших истолкователей образов Шекспира во Франции, хотя он играл их во французских переделках. Тальма называл Шекспира «богом своей юности» и своим «учителем в постижении человеческих страстей». Позднее он с досадой говорил Гюго: «Правды и правды — вот чего я искал всю мою жизнь! Но что же сделаешь? Я прошу Шекспира, а мне дают Дюсиса!» Великий актер преодолевал ограниченность дюсисовских переделок, глубоко проникая в противоречивый и сложный внутренний мир Гамлета, Отелло, Макбета. Однако и в шекспировских образах Тальма акцентировал ту же ставшую для него центральной тему одинокой, мятущейся, страстной личности, противостоящей миру пошлой обыденности, злобы, корысти, преступления или запутавшейся и гибнущей в тенетах этого мира. С максимальной силой это трагическое ощущение морального беспокойства и глубокой неудовлетворенности Тальма выразил в «Гамлете».

Тема скорбного разочарования постепенно становится лейтмотивом творчества Тальма. Актер, который призван был своим искусством утверждать и прославлять существующий режим, выразил в большинстве своих наиболее глубоких и сильных созданий господствующее умонастроение своего времени — неприятие существующей действительности, основанное на неосознанном им до конца, но определившем его творчество разочаровании в результатах революции.

Безоговорочно приветствуя свержение феодально-абсолютистского режима и установление буржуазных отношений, Тальма как гуманист, воспитанный учением просветителей, не мог не видеть, что рожденное революцией общество бесконечно далеко от обещанного просветителями идеального, разумного строя. И этот крах просветительской идеологии, с болезненной остротой ощущаемый актером, привел к тому, что в его творчестве

нашло глубокое выражение типичное для данной эпохи романтическое мироощущение.

Утеряв гражданственную, политически-обличительную и героико-патриотическую тему своего творчества революционных лет, Тальма уходит в сферу нравственного мира, продолжая оставаться защитником высокой человечности и отнюдь не ограничивая моральную тему узкой сферой буржуазных добродетелей. Именно это гуманистическое содержание творчества способствовало огромной популярности Тальма у массового зрителя и определило путь его идейно-художественных исканий.

Падение Наполеона не только не нанесло удара творчеству Тальма, но способствовало его дальнейшему подъему. Отрицательное отношение Тальма к реакционному режиму правительства Бурбонов вновь возрождает в его искусстве политически оппозиционную тему, которая принимает в этот период бонапартистское звучание. Вновь играет Тальма в трагедиях, запрещаемых цензурой за политические намеки, заключенные в них. Представления этих пьес проходят в бурной политической атмосфере. Иногда дело доходит до рукопашной схватки в партере, до вмешательства войск (премьера «Германика» Арно 22 марта 1817 года). В трагедии «Сулла» Жуи (1821) бонапартистские ассоциации были усилены актером. Тальма, играя Суллу, изображал Наполеона в римской тоге. Из внешних черт императора он позаимствовал только наполеоновскую прическу. Но создаваемый им поэтически приподнятый, идеализированный образ Наполеона соответствовал образу «наполеоновской легенды», возникшей на основе ненависти широких масс к режиму Реставрации.

В последние годы своей жизни и творчества Тальма продолжал углубленную работу над сценическими образами, стремясь усилить их реалистическое звучание. Все чаще испытывал он недовольство классицистской трагедией и высказывал мечты о новом репертуаре. Чуждый догматизма, он с интересом присматривался к романтической литературе, идейно ему во многом близкой. Беседуя с Гюго, Тальма указывал молодому писателю на задачи новой драматургии: «Заменить трагедию драмой, ввести в нее людей вместо «персонажей», жизненную правду вместо отживших традиций; свободные переходы от героического к обыденному, свободный стиль, выливающийся во всевозможные формы — эпическую, лирическую, сатирическую, серьезную и шуточную; изгнать «тирады» и стихи, «бьющие на эффект».

Это стремление расширить жизненное содержание искусства и разрушить классицистский канон типично для творческой

практики и теоретических позиций Тальма в период Реставрации.

За три года до смерти Тальма делает даже попытку выступить в современной комедии («Урок старикам» Делавиня, 1823), хотя и не вводя в трактовку образа бытовые черты, а создавая обобщенный образ старого, великодушного, «благородного» буржуа, противопоставленного в пьесе аморализму аристократии.

В годы Империи и Реставрации Тальма продолжил и развил свои реформаторские начинания, стремясь к углублению индивидуальной и психологической характеристики героя. Он продолжал работать над портретным гримом и сценическим костюмом, добиваясь исторической и этнографической конкретизации образа. Начав с античного, Тальма ввел затем средневековый, восточный, ренессансный костюм.

Порвав еще в годы своей сценической юности с напевной декламацией, Тальма непрерывно работал над речью, стремясь к осмысленной и эмоционально насыщенной читке стихов. Он сломал балетную округлость мизансцены классицистского театра, его условные «приличия». Он ввел на французскую сцену экспрессивную мимику и стремительную динамику выразительного, эмоционального жеста. Не случайно критик Жоффруа, убежденный защитник консервативно-рутинных позиций в сценическом искусстве, так яростно отрицал художественное новаторство Тальма. Он упрекал актера в пренебрежении «правилами», в отсутствии благородства, в «грубости», «пошлости», «недостатке вкуса и ума». «Его естественность слишком проста, а простота — очень «банальна», — писал этот выразитель идей



Франсуа-Жозеф Тальма в роли Магомета II. «Магомет II» П. Бавр-Лормиана, 1811 г.

театральной реакции, выдавая причину своей резкой враждебности к реалистическим и демократическим элементам искусства Тальма.

Жермена де Сталь в противовес Жоффруа называла Тальма «образцом смелости и меры, естественности и достоинства», поразительным знатоком человеческого сердца и в своем описании его игры показывала, насколько глубже и правдивее раскрыл Тальма душевную жизнь человека, чем самые прославленные актеры XVIII века.

В 1806 году Тальма был назначен профессором драматического класса Парижской консерватории (созданной в 1795 году и в 1806 году организационно реформированной приказом Наполеона) и много лет вел большую педагогическую работу. Следуя принципам классицистского метода обучения, Тальма обсуждал с учениками мельчайшие детали сценического поведения персонажа. На его уроках уточняли каждую интонацию, каждый жест, каждый мимический оттенок. Не допускалось ни малейшей неясности, связанной с расчетом на внезапный порыв вдохновения в момент сценической игры. Но, в отличие от других актеров, преподававших в консерватории, Тальма учил не только сценическим приемам. В его педагогической практике, как и в его сценической игре, намечалось преодоление классицистской догмы и усиление жизненной достоверности. Он пытался приучать будущих актеров вдумываться в конкретную ситуацию, определявшую поведение героя. «Не надо силы! — говорил он ученице, работающей над ролью Федры, — ...подумайте о том, что Федра, уже давно терзаемая страстью, провела три дня без еды и три ночи без сна...».

Кризис классицизма, проявившийся в послереволюционном творчестве Тальма, отчетливо виден и в его теоретических взглядах на актерское искусство. В 1825 году он пишет в форме предисловия к изданию «Мемуаров» Лекена теоретический трактат, озаглавленный «Несколько размышлений о Лекене и о театральном искусстве». В этом теоретическом труде Тальма продолжает отстаивать один из основных принципов классицизма — ориентацию на идеальную природу. Он восхищается многими произведениями и образами Корнеля, Расина, Вольтера, видя в них воплощение естественности и правды. Он считает, что трагический актер обязан обладать большей творческой энергией, чем комедийный, потому что трагик «вынужден покинуть круг, в котором он привык жить, чтобы устремиться в высшие области, куда гений поэта поместил существа, созданные его мыслью, облачив их в идеальные формы...».

В этом отрицании «грубого» и «низменного» начала в искусстве отчетливо проявились метафизичность и историческая ог-

раниченность художественного мышления Тальма. Но в то же время он подвергает резкой критике условность классицистской традиции, видя ее причину в аристократической галантности, проникшей в театр и уничтожившей естественность и правдивость актерского искусства. Он указывает, что следы слащавой аффектации имеются даже в произведениях величайших драматургов-классицистов. Перефразируя слова Гамлета об актерском искусстве, Тальма с гневом говорит об актерах — приверженцах «ложной системы напыщенной декламации», которые «так отвратительно подражают человеку», что кажутся жалкими подобиями людей, созданных «младшими подмастерьями природы».

Тальма хочет видеть на сцене правдивые, естественные чувства, но увеличенные в масштабах, облагороженные; он хочет слышать со сцены «язык природы», но очищенный от всего грубого, случайного. Трагический актер, по его мнению, обязан сохранять масштабность трагических персонажей, «но в то же время подчинять их возвышенную речь естественным интонациям, выражению простодушному и правдивому».

Тальма не мог не ощущать, что требуемое им «сочетание идеала и правды» разрушало рационалистическую основу классицистского искусства. Он настаивал прежде всего на подлинности чувства и непосредственности его выражения. И потому Тальма в своем творческом трактате выступил решительным противником теории актерского искусства Дидро. Споря с Дидро и противопоставляя его рассудочной системе «трогательную простоту и высшую энергию творений Жан-Жака [Руссо]», Тальма прямо утверждал: если выбирать между умным и чувствительным актером, то, разумеется, следует выбрать последнего.

Этот спор с Дидро весьма показателен для творческих позиций послереволюционного художника. Дидро прокладывал дорогу революционному классицизму; Тальма на собственном опыте пережил крушение просветительских иллюзий и от идеальной гражданственности революционного классицизма ушел в своем творчестве в моральную сферу, ища выражения высшей человечности в мире внутренней, нравственной жизни человека.

Стремясь проникнуть в духовный мир своих героев, Тальма утверждает необходимость для актера глубоко изучать не только индивидуальный характер, но и историческую эпоху, изображенную в пьесе. «Я прежде всего стремлюсь проникнуть в характер персонажа ... как его дает история», «я сам делаюсь римлянином, живу там, как в родном городе», — говорил он, решительно отрицая тот метод работы над ролью, при котором актер учит роль перед зеркалом, заучивает позы, жесты, интонации.

Многолетняя творческая работа Тальма стала важнейшим этапом в жизни французского театра. Несмотря на то, что Тальма до последних дней своей жизни продолжал оставаться актером классицистской трагедии, его послереволюционное творчество было ярчайшим проявлением краха просветительского рационалистического мировоззрения в условиях победившего и развивающегося буржуазного общества. Тальма приблизил французский театр к осознанию неразрывной связи человека и породившей его эпохи, принес на сцену тревожный дух исканий, смело восстал против всякого догматизма.

В памяти современников и потомков Тальма остался великим национальным актером, художником-новатором, проложившим дорогу поступательному развитию французского театрального искусства XIX века.

Таким образом, театр революционных лет внес огромный вклад в развитие французского сценического искусства. Его главная историческая заслуга заключается в том, что он заложил основу великих революционно-демократических традиций, которые в наши дни воспринимаются передовыми деятелями французского театра как одна из наиболее ценных страниц национального классического наследия.

К идеям, рожденным деятелями французского революционного театра, обращаются в XX веке неутомимые борцы за создание народного театра во Франции — Ромен Роллан и Фирмен Жемье. А с их традициями связано и творчество тех передовых борцов французской сцены, которые в наши дни продолжают борьбу за строительство реалистического народного театра.

ТЕАТР ПЕРИОДА КОНСУЛЬСТВА И ИМПЕРИИ

1

Исторический подвиг французского народа, его беззаветное мужество и героизм обеспечили победу буржуазной революции и открыли путь интенсивному капиталистическому развитию Франции. Заинтересованная в укреплении своего могущества, французская крупная буржуазия взяла курс на создание твердой государственной власти, способной охранять ее частнособственнические интересы. Республиканская форма правления не могла удовлетворить буржуазию, стремившуюся к упразднению демократических традиций. Термидорианский Конвент (1794—1795), а затем правительство Директории (1795—1799) вынуждены были вести борьбу и против демократических сил

(народные восстания в апреле и мае 1795 года, заговор Бабефа и другие) и против аристократии, пытавшейся вернуть свои феодальные привилегии (роялистские заговоры). Слабость, обнаруженная республиканским правительством, породила в правящих кругах идею государственного переворота. 18 брюмера (9 ноября) 1799 года власть захватил генерал Наполеон Бонапарт; военные успехи и открыто буржуазная ориентация обеспечили ему признание и поддержку крупной французской буржуазии.

Двойственный характер наполеоновского режима проявился в том, что, прокладывая путь для широкого развития производительных сил капиталистического общества, он в то же время полностью обнаружил антинародную сущность буржуазии. Буржуазное государство при Наполеоне, опираясь на широко разветвленный бюрократический аппарат, на сеть тайной полицейской агентуры, на силу армии, используя орудие церковной идеологии, растоптало свободы, завоеванные народом в ходе революции, и заменило феодальную форму эксплуатации буржуазной. Огромной тяжестью легли на плечи народных масс захватнические войны Наполеона. «Царство разума», о котором мечтали просветители XVIII века, оказалось царством буржуазии.

В изменившихся общественных условиях театр по-прежнему являлся важнейшим фактором духовной жизни Франции. Но если в период Директории и Консульства театры продолжали еще жить интенсивной и разнообразной жизнью, то в годы Империи Наполеон ограничил их деятельность. Придавая большое значение агитационно-политической роли театра, он хотел поставить его себе на службу. Именно поэтому его не устраивала та свобода театральной жизни, которую принесла революция. Субсидируя и организационно укрепляя привилегированные театры, Наполеон притеснял демократические театры бульваров.

В годы правления Наполеона был издан ряд декретов, фактически отменявших декрет о свободе театров, принятый революционным правительством в 1791 году.

Наиболее ярким выражением этой политики явился декрет от 8 августа 1807 года, оставивший в Париже только восемь театров: четыре привилегированных — театр Французской Комедии, театр Императрицы (Одеон), Оперу, Комическую Оперу и четыре бульварных театра — Гетэ, Амбигю-Комик, Варьете и Водевиль. Закрыт был даже один из крупнейших бульварных театров — Порт-Сен-Мартен, как наиболее серьезный конкурент Французской Комедии и Одеона. На короткий срок (1809—1812) театру Порт-Сен-Мартен удалось добиться разрешения на постановку «гимнастических игр» (то есть представлений, состоящих из выступлений канатоходцев, гимнастов, фокусников и пр.) и пантомим на военные темы. Но даже покор-



Театр Французской Комедии на улице Ришелье

ный поклон в сторону императора — постановка пантомимы «Переход через Сен-Бернар» — не спас театр. Попытки выйти за границы предписанных жанров строго пресекались полицейской властью. В итоге театр был закрыт и вновь начал работать только в 1814 году, после падения Наполеона.

Ведя политику ограничения в отношении новых театров, Наполеон корректирует и направляет деятельность театра Французской Комедии. Начиная с 1803 года публикуется ряд декретов, из которых наибольшее значение имеет так называемый московский декрет 1812 года. Подписывая его в Москве, в исключительно тяжелый для французской армии момент, предшествующий полному разгрому Наполеона и краху его захватнической политики, император еще раз подчеркнул огромное значение, которое он придавал театру. Смысл московского декрета в безоговорочном подчинении театра государственно-полицейскому контролю. Согласно декрету, труппа театра Французской Комедии сохраняла видимость демократической организации — по-прежнему ведущие актеры являлись членами товарищества, во главе его стоял комитет из актеров, доходы делились на двадцать четыре пая и т. д. Однако фактически театром руководил назначенный правительством главный интендант, диктовавший театру свои приказы через специального чиновника, без визы которого ни одно решение комитета не могло быть

реализовано. Главный интендант ведал не только финансовыми и административными вопросами, но и репертуарной политикой, распределением ролей, назначением дебютов. Репертуар театра должен был каждые две недели утверждаться префектом полиции. В театре была введена строжайшая дисциплина: за малейшее неподчинение приказам сюринтенданта актеры несли строгую ответственность — денежные штрафы, сокращение суммы пенсии, полагававшейся актерам за выслугу лет, и т. д.

Таким образом, театральная политика Наполеона была целиком направлена на подчинение театра, самого массового и демократического вида искусства начала XIX века, новой буржуазной государственности. Но ограничить развитие французского театра узкими рамками официального искусства не удалось.

Французская культура конца XVIII и начала XIX века формировалась в условиях напряженной идеологической борьбы, в процессе которой наметились идейные тенденции, определившие развитие художественной мысли и искусства Франции всей первой половины XIX столетия.

Духовная жизнь французского общества периода Консульства и Империи отражала послереволюционную расстановку классовых сил. Идеологи феодальной аристократии, утратившей свое господствующее положение, пытались воздействовать на умы, стремясь к реставрации дореволюционного режима и используя обнажившиеся после победы буржуазии противоречия внутри антифеодального лагеря. Они были полны ненависти не только к просветительству и революции, но и к новой буржуазной действительности, к идеологии победившего класса. Выразители интересов крупной буржуазии, забыв о своем революционном прошлом и смыкаясь теперь с аристократией в отрицании века Просвещения, стремились утвердить новый общественный строй, укрепить наполеоновскую Францию. Настроения демократической части общества были проникнуты глубоким разочарованием в результатах революции. Разгром якобинской диктатуры буржуазной контрреволюцией, крушение революционных надежд и чаяний народа привели к дезориентации демократических кругов, вызвали чувство растерянности. Мелкобуржуазная демократия, выражавшая на данном этапе интересы широких трудящихся масс, не могла принять существующего режима, страстно протестовала против него, но ясных путей борьбы еще не могла нащупать.

Столкновение этих противоречивых интересов и настроений проявляется в разнообразии борющихся стилевых направлений искусства. Ведущим среди них, наиболее отчетливо отразившим реакцию различных классовых групп на революцию и про-

светительство, был романтизм, нашедший выражение не только в искусстве, но и во всех областях духовной жизни. Но в период Консульства и Империи романтизм гораздо более ярко проявился в литературе; драматургия и актерское искусство начала XIX века лишь постепенно проникаются романтическим духом, испытывая определенное воздействие складывающейся в это время эстетики романтизма.

Во Франции, как и в других странах, романтизм отнюдь не являлся единым течением. Уже со второй половины 1790-х годов в нем отчетливо наметились прогрессивные и реакционные тенденции. Идеологов реакционной аристократии, обосновавших в своих трудах философско-политические принципы, на которые опиралось искусство реакционного романтизма,— графа Жозефа де Местра, виконта де Бональда, наиболее крупного теоретика и художника этого направления Франсуа-Рене де Шатобриана (1768—1848) — Горький называет «могильщиками революции». В трактате «Дух христианства» (1802) Шатобриан, яростно обрушиваясь на все передовые идеи современности, утверждал христианскую религию как философскую основу духовной деятельности, доказывал этическое превосходство католицизма и звал к возрождению феодальных основ жизни. На этой основе выросла и эстетическая программа Шатобриана. Он утверждал, что подлинное искусство зарождается в недрах католического богослужения, что обрядовая зрелищность католической церкви целиком определила зарождение и развитие театра. В основе эстетических взглядов Шатобриана лежит насквозь идеалистическое, пронизанное мистицизмом понимание искусства, смысл которого Шатобриан видит в отрыве человека от низменной материальной действительности и в укрощении религией земных человеческих страстей.

В таких программных произведениях реакционного романтизма, как «Атала» (1801) и «Рене» (1802), Шатобриан, перенося действие в экзотическую обстановку Северной Америки, рисует переживания одинокой разочарованной личности, сочетая проповедь христианства с безграничным пессимизмом и с типичным для послереволюционного аристократического мироощущения неверием в жизнь. Иррационалистическая основа художественного метода Шатобриана проявилась в повышенно эмоциональной манере повествования, в культе воображения, в отказе от логического построения и раскрытия образов, в пристрастии к экзотике, в гиперболизации чувств. К. Маркс, выступая против политической деятельности Шатобриана, беспощадно разоблачал также его художественную практику, характеризуя ее следующими словами: «Фальшивая глубина, византийские преувеличения, кокетничанье чувствами, пестрое ха-

мелеонство, word painting¹, театральность, sublime², одним словом — лживая мешанина, какой никогда еще не бывало ни по форме, ни по содержанию»³.

При откровенно реакционной направленности творчества Шатобриана в его произведениях нашли выражение типичные для эпохи романтические настроения. Именно поэтому Маркс подчеркивает, что во французском искусстве это направление «как стиль, должно было создать эпоху»⁴.

Одновременно с реакционным романтизмом складывается и прогрессивно романтическое направление в искусстве. В 1796 году выходят первые работы Анны-Луизы-Жермены де Сталь (1766—1817), высоко оцененные А. С. Пушкиным. «Взгляд, быстрый и пронизательный, замечания разительные по своей новостности и истинности... — все приносит честь уму и чувствам необыкновенной женщины»⁵, — писал Пушкин о мадам де Сталь. Сталь возглавила передовой лагерь романтизма. Ее трактаты «О влиянии страстей на счастье» (1796), «О литературе в ее отношении к общественным учреждениям» (1800), «О Германии» (1810) сыграли большую роль в развитии французской прогрессивной мысли. Опираясь на традиции просветителей, Сталь в противовес реакционным романтикам стоит на позициях жизнеутверждения и веры в буржуазный прогресс. Принимая буржуазную революцию, хотя и страшась «крайностей» революционного террора, Сталь не может примириться с наполеоновским режимом. Этим и объясняется протестующее звучание ее произведений и преследование Сталь и ее единомышленников «деятельным деспотизмом Наполеона» (Пушкин).

Плеханов справедливо указывает на значительные прогрессивные черты в эстетике Сталь. Значителен прежде всего ее тезис о связи литературы с общественными учреждениями данной эпохи. В свое эстетическое учение Сталь привносит зарождающийся в эту эпоху историзм. Как и другие романтики, она идеалистически объясняет явления общественной жизни и утверждает определяющую роль исключительной личности в развитии исторического процесса. Однако само понимание роли личности у Сталь диаметрально противоположно идеологам реакции. Опираясь на Руссо, на его глубокую веру в природную добродетель человека, писательница утверждает активную, действенную, страстную человеческую натуру, видя в ней дви-

¹ — словесная живопись (англ.).

² — напыщенность (франц.).

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 425.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXII, стр. 61.

⁵ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, М. — Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 22—23.

жущую силу исторического прогресса. С этим связана разработанная Сталь концепция творческой личности художника. Для Сталь подлинный художник — активный творец жизни, возвышенная личность, неспособная удовлетвориться обыденностью, хотя и обреченная на трагическую судьбу, но своим протестом помогающая человечеству в его непрерывном поступательном движении. Для критических работ Сталь характерна поддержка всех передовых явлений искусства, в том числе драматургии и театра. Решительно выступая против современного ей классицизма, борясь за искусство, насыщенное большими страстями, Сталь становится пропагандистом драматургии Шекспира и Шиллера, приветствует новаторские устремления величайшего актера эпохи — Тальма.

Многие положения Сталь получают дальнейшее развитие в передовой эстетической мысли 1820-х годов. Ее учение о «местном колорите», ее мысли о необходимости слома жанровых границ, самый тип утверждаемой ею личности оказали значительное влияние на романтическую драматургию и театральное искусство.

2

Наряду с романтическим направлением видное место продолжает сохранять классицизм, который, как и в прошлые века, проявляется ярче всего в драматургии и театре. Классицизм становится официальным стилем империи Наполеона. «Гладиаторам» буржуазного общества все еще были необходимы иллюзии и идеалы, но уже не для того, чтобы «скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы»¹, а для демагогической героизации буржуазных преобразований в глазах народных масс. Классицизм периода Консульства и Империи, хотя и продолжает занимать привилегированное положение, переживает глубокий кризис, теряя то главное, что составляло наибольшую ценность его в прошлые века, — гражданский пафос, героику, большую государственную проблематику и т. д. Он сохраняет лишь абстрактную условность и помпезную приподнятость. Своеобразие нового этапа развития искусства нашло выражение в ломке старых жанровых образований и разделений, в постепенном отказе от нормативной поэтики жанров прошлых веков. Ведущее место по-прежнему занимают привычные жанровые разновидности — трагедия, комедия, мелодрама, водевиль, но внутри каждой из них накапливаются новые черты, идет процесс взаимопроникновения жанров, подготавливающий рождение драматургии XIX века.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.

По-прежнему в репертуаре привилегированных театров господствует трагедия. Уже с конца 1790-х годов из трагедии исчезает республиканская направленность, в ней появляются идеализированные образы законных монархов. В драматургии начинают звучать бонапартистские идеи, что особенно ясно видно в многочисленных пьесах на военную тему, в которых даже античные и исторические сюжеты служат прославлению полководца-завоевателя. После итальянских и египетских походов Бонапарта появляется серия спектаклей, уже непосредственно воспевающих завоевательную деятельность Наполеона, демагогически изображаемого народолюбом и носителем высоких нравственных качеств.

Классицистская трагедия этих лет стихийно насыщается идеями, чувствами, типичными для новой эпохи, теряет классицистскую чистоту жанра. В трагедию проникают иррациональные и даже мистические мотивы, взрывая изнутри ее строгие рациональные каноны. Для нее становятся характерными бурный темп развития действия; контрастное противопоставление образов, живущих напряженной эмоциональной жизнью. Наряду с античными и историческими сюжетами трагедия все чаще использует легендарный и экзотический материал. Авторы трагедий не укладываются в рамки рационалистической поэтики и, подчас извиняясь перед читателем и зрителем, нарушают даже «святая святых» классицизма — правило трех единств. Так, ломая старые драматургические формы, взрывает в недрах классицистской трагедии новое, романтическое искусство.

Одним из ведущих драматургов этого периода был Луи-Жан-Непомусен Лемерсье (1771—1840). Выходец из буржуазной среды, он рано начинает литературную деятельность, шестнадцатилетним юношей поставив свою первую трагедию «Мелеагр» (1787). На первом этапе революции Лемерсье занимал умеренно-либеральную позицию, затрагивая в своих произведениях преимущественно моральные вопросы (комедия «Ловелас», 1792). Но его пугает революционный террор 1793—1794 годов, и сразу после падения Робеспьера он выступает с антиякобинской комедией «Тартюф-революционер» (1795). Используя сюжет комедии Мольера, он в образе бесчестного лицемера Тартюфа изображает одного из вожakov якобинского движения. Пародийное начало, заложенное в пьесе, позволило исполнителю роли Тартюфа Батисту создать в спектакле настоящий пасквиль на революцию. Правительство Директории, смущенное откровенной контрреволюционностью спектакля, сняло его после пятого представления, и комедия так и не была опубликована.

Расцвет творчества Лемерсье падает на послереволюцион-

ный период. В годы Директории и Консульства он стоит на буржуазно-охранительных позициях, что и обуславливает его дружеские отношения с молодым генералом Бонапартом. Именно в этот период поставлены на сцене лучшие пьесы Лемерсье, имевшие шумный успех: трагедия «Агамемнон» (1797) и комедия «Пинто, или День заговора» (1800). По мере нарастания монархических претензий Наполеона Лемерсье становится в оппозицию к нему и после провозглашения империи отправляет императору орден Почетного легиона, полученный драматургом за полгода до этого. Сопровождая этот жест вызывающим по тону письмом, Лемерсье упрекал Бонапарта в честолюбивой погоне за званием монарха. Но за внешним республиканизмом Лемерсье, по существу, не крылось никакого революционного содержания. В трагедиях, написанных в эти годы и запрещенных наполеоновской цензурой («Хлодвиг», 1801; «Безумие Карла VI», 1806, и другие), Лемерсье стоит на монархических позициях, выступая лишь против тирана-узурпатора. Наполеон справедливо не видел в оппозиционных настроениях Лемерсье никакой серьезной опасности для существующего режима. Лемерсье не подвергался преследованиям, как Сталь. Более того, в 1810 году он был избран членом Французской Академии, и некоторые его произведения беспрепятственно включались в репертуар (например, «Христофор Колумб», 1809). Лемерсье продолжает работать и после падения Наполеона и становится признанным драматургом периода Реставрации. В это время на сцену попадают не только его новые пьесы («Ричард III и Дженни Шор», 1816; «Фредегонда и Брунегальда», 1821), но и те, которые были запрещены наполеоновской цензурой.

Уже в последние годы XVIII века складываются эстетические взгляды Лемерсье, которые находят выражение в предисловиях к его пьесам, а также в более позднем трехтомном труде «Аналитический курс всеобщей литературы» (1817). Отстаивая принципы классицизма, Лемерсье в то же время ощущает внутренний кризис этого направления. И в своих теоретических высказываниях и в творческой практике он непрерывно ломает строгие каноны классицизма.

На примере творчества Лемерсье ясно обнаруживается влияние господствующего романтического мироощущения эпохи на писателя, субъективно стремившегося удержаться на позициях классицизма.

Наиболее характерным образцом трагедии Лемерсье является «Агамемнон», завоевавший широкое признание буржуазного зрителя. В этой трагедии Лемерсье впервые после революционных бурь использует античный сюжет для утверждения образа идеального монарха и разоблачения его убийц. Конфликт тра-

гедии строится на противопоставлении мудрого, справедливого, законного правителя Агамемнона и его жены Клитемнестры, терзаемой внутренними противоречиями и побуждаемой к убийству супруга неустойчивой страстью к злобному и трусливому тирану Эгисту.

Обычная для классицистских трагедий тема борьбы долга и чувства раскрывается у Лемерсье в иррациональном, почти мистическом плане. Муки совести, которыми охвачена Клитемнестра, содержат с самого начала мотив роковой предопределенности судьбы убийцы, дерзнувшего поднять руку на монарха. Тема неумолимого рока достигает кульминации в мрачной и страшной сцене пророчества Кассандры и завершается в финале трагедии, когда отравленная Кассандра, умирая, шлет проклятия своим убийцам и предсказывает потрясенной ужасом Клитемнестре приход мстителя — Ореста.

Лемерсье строит действие на непрерывном нарастании эмоциональной напряженности, на резко контрастных психологических состояниях героев; он придает диалогу стремительный ритм, разрывая стихотворную строчку на четыре-пять отдельных реплик разных действующих лиц. Все это говорит о разрушении основ классицистской поэтики и о проникновении в трагедию тех идейных мотивов, которые начинали звучать в произведениях реакционных романтиков.

Монархическая тема проходит и в пятиактной прозаической комедии Лемерсье «Пинто, или День заговора». Изображая исторические события, связанные с антииспанским национально-освободительным движением португальского народа в 1640 году, Лемерсье показывает восстание как дело рук ловкого царедворца Пинто, свергающего испанских правителей и сажающего на престол португальского герцога Браганцского. Такое идеалистическое понимание революции типично для последующего развития жанра исторической драматургии, выходящей из-под пера консервативных буржуазных авторов XIX века (Скриб).

В центре пьесы стоит образ умного, энергичного, жизнерадостного Пинто, активная целеустремленность которого определяет все развитие сюжета комедии, придавая ей живость, занимательность, действенность. Это и привело к шумному успеху комедии, положительную оценку которой дал впоследствии Стендаль. Образ Пинто современники сравнивали с Фигаро. Однако сам Лемерсье справедливо отрицает это сходство. В его комедии отсутствует революционная устремленность, а вся активность героя подчинена идее верноподданнического служения монарху.

Успех этой пьесы объясняется полным соответствием ее буржуазно-индивидуалистической и вместе с тем охранительной

тенденциозности настроениям господствующих буржуазных кругов в момент прихода Наполеона к власти: пьеса была поставлена через несколько месяцев после 18 брюмера.

Сходная проблематика развивается и в последующих произведениях Лемерсье. Показательна одна из немногих допущенных к постановке в период Империи пьес Лемерсье, «Христофор Колумб» (1809) — «шекспиризированная комедия», как называл ее автор. В этой комедии еще более отчетливо проступают черты романтизма. Лемерсье подходит здесь к изображению исключительной личности романтического склада.

Христофор Колумб талантлив, смел, наделен богатой фантазией и противопоставлен окружающим его мелким, косным людям, которые его не понимают и препятствуют осуществлению его грандиозных замыслов. Однако конфликт героя с действительностью имеет у Лемерсье совершенно иной характер, чем у прогрессивных романтиков. Лемерсье сглаживает все противоречия введением идеализированного образа королевы Изабеллы, помогающей Колумбу в достижении его мечты. Таким образом, Лемерсье и в этой пьесе продолжает стоять на консервативных позициях.

Романтический характер комедии закономерно проявляется в ломке классицистской формы. Лемерсье свободно переносит действие из королевского дворца на палубу корабля, нарушает единство времени и места. Творчество Лемерсье со всей его противоречивостью и идейно-художественной эклектичностью является типичным выражением послереволюционного буржуазного сознания. Закономерно Лемерсье приходит в период Реставрации к разработке «низового» жанра мелодрамы и ставит ряд пьес в бульварных театрах.

Другим видным драматургом периода империи был Франсуа-Жюст-Мари Ренуар (1761—1836). Адвокат по образованию, он был связан с жирондистскими кругами. В период якобинской диктатуры он находился в тюрьме и был освобожден только после 9 термидора. Его первая трагедия «Катон Утичский» (1794), написанная во время его пребывания в тюрьме, имела антиякобинскую направленность. Расцвет творчества Ренуара падает на годы Империи. В это время он становится известен как филолог-романист, автор ряда трудов по средневековой французской и провансальской литературе. К этому же периоду относятся его основные драматические произведения.

Крупнейшим из них была трагедия «Тамплиеры» (1802), поставленная в 1805 году по указанию Наполеона. Религиозная тема трагедии, построенной на национально-историческом материале, привлекла внимание Наполеона, так как она непосредственно перекликалась с проводимой им церковной политикой.

Стремясь использовать католическую церковь в интересах укрепления буржуазной империи, Наполеон заключил в 1801 году соглашение (конкордат) с папой римским и осуществил буржуазную реформу церкви. Проводя политику подчинения церкви государству, Наполеон в то же время использовал влияние религиозных идей, заявляя, что «общество не может существовать без неравенства и богатства, а неравенство и богатство не могут существовать без религии».

Ренуар строит сюжет трагедии на историческом факте разгрома ордена тамплиеров королем Филиппом IV в 1307 году. Он рисует тамплиеров крайне идеализированно, как носителей высоких рыцарских и религиозных добродетелей, окружает их ореолом величия и христианского мученичества. Все представители тамплиеров,

несмотря на пытки и предстоящее им сожжение на костре, сохраняют преданность королю и непоколебимую веру в бога. В трагедии содержатся почти прямые намеки на современность. Они звучат прежде всего в характеристике короля Филиппа IV — сильного монарха, имеющего большие заслуги перед страной; образ этого короля прямо ассоциировался с образом Наполеона. Ренуар пытается примирить свои верноподданнические чувства с критикой «крайностей» церковной политики Наполеона, который преследовал всякие попытки проявления самостоятельности со стороны духовенства. Автор достигает этого смягчением характеристики короля, который в финале трагедии высказывает сомнение в своей правоте, а также показом образа королевы, выступающей горячей защитницей тамплиеров.



Франсуа-Жозеф Тальма в роли Мариньи-сына. «Тамплиеры» Ф. Ренуара, 1805 г.

Трагедия Ренуара свидетельствует о глубоком кризисе классицизма. Феодално-реставрационные позиции Ренуара привели к ослаблению гражданской проблематики, к риторичности программных монологов, к статуарности, к общему снижению художественного качества трагедии. Крайняя реакционность политических позиций и религиозно-мистическая программа Ренуара сближают его с такими глашатаями контрреволюции, как Бональд и Шатобриан. Это определяет и эстетическое родство Ренуара с реакционным романтизмом. В своей трагедии, сохраняющей все внешние признаки классицизма, Ренуар подрывает рационалистические основы этого метода. Трагедия проникнута восторженно мистическим настроением. Ренуару присуще и чисто романтическое пристрастие к историческим деталям, которые он приводит в пространных документированных комментариях. Уход в средневековье, характерный для теоретических и художественных произведений Ренуара, типичен для феодално-аристократической идеологии. «Первая реакция против французской революции и связанного с нею просветительства была естественна: все получало средневековую окраску, все представлялось в романтическом виде...»¹ — говорит К. Маркс.

Помимо Лемерсье и Ренуара в годы Консульства и Империи выступает еще ряд авторов, разрабатывающих трагедию ампирического классицизма (Арно, Люс де Лансиваль и другие). Живучесть классицистских традиций сказалась в том, что даже писатели, создавшие первые образцы романтического романа, обращаясь к драматургии, не могли преодолеть канонов классицизма.

В 1809 году Бенжамен Констан (1767—1830), автор известного романа «Адольф», единомышленник и друг мадам де Сталь, будущий крупный либеральный публицист и политический деятель, создает свою трагедию «Вальштейн». В развернутом предисловии Констан продолжает развивать мысли, высказанные Сталь, и восхищается свободой, царящей в немецкой драматургии и театре. Однако Констан тут же утверждает, что французы правильно поступают, придерживаясь норм и канонов.

Берясь за переработку трилогии Шиллера «Валленштейн», он создает типичный образец классицистской трагедии начала XIX века. Констан сводит три пьесы Шиллера в одну, полностью отбрасывает первую часть трилогии, отказываясь тем самым от изображения массовых народных сцен, широкого жизненного фона лагеря Валленштейна. Он замыкает действие в пределах двора, ограничивает круг действующих лиц, нагромождает множество событий, чтобы втиснуть действие в рамки единства времени. Полностью переосмысливая Шиллера, он подчиняет

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 34.

сюжет традиционному классицистскому конфликту долга и чувства, носителем которого становится программный герой Альфред, заменивший Макса Пикколомини. Эта тяжеловесная, лишенная поэтических достоинств трагедия содержит прямые политические намеки, выдающие оппозиционное отношение Констан к наполеоновскому режиму. Прогрессивно звучит в драме мотив протеста против кровавых войн, осуждение честолюбивого полководца Вальштейна, мечтающего о короне и терпящего поражение в финале пьесы. Как и трагедии Лемерсье и Ренуара, пьеса Констан несет на себе печать романтических влияний. Констан стремится к точной исторической документации, вводит эмоциональные контрасты. Но отдельные романтические черты не меняют классицистской природы трагедии Констан.

В годы Империи обращается к драматургии и «крестный отец» (Белинский) реакционного романтизма — Шатобриан. Он задумывает написать три трагедии: первую с античным сюжетом — «Астианакс», вторую с библейским сюжетом — «Моисей» и третью, «романтическую», на средневековом материале — «Святой Людовик». Из этого замысла Шатобриан осуществляет отдельные сцены и план «Астианакса» и трагедию «Моисей», над которой он работает двадцать лет и публикует ее в 1828 году. Прямо продолжая линию Ренуара, автор «Духа христианства» строит свою трагедию на религиозном конфликте и пронизывает ее фанатическим духом аскетизма и мистики. Определяя в предисловии свой замысел и ссылаясь при этом на текст Священного писания, Шатобриан утверждает реакционную идею, будто все беды человечества явились результатом отпадения от истинной веры и вовлечения людей в грех языческого идолопоклонства. По существу, эта идея развивает круг мыслей, уже высказанных идеологами феодальной реакции, видевших во французской революции прямое выражение кары небесной за земные грехи людей. Трагедия Шатобриана строится на столкновении мудрого пророка Моисея и его юного племянника Надада, увлеченного греховной красотой царицы идолопоклонников Арзаны и под ее влиянием предающего веру отцов. Трагедия хотя и завершается гибелью вероотступника, но пронизана мрачным, пессимистическим духом. В уста Моисея автор вкладывает пророчества о грядущих и неизбежных бедствиях человечества.

Хотя Шатобриан был теоретиком романтического искусства, официальное искусство классицистской трагедии оказалось ему более близким, чем прогрессивные искания в области романтического обновления драматургии. Поэтому трагедия Шатобриана, несмотря на экзотический фон, подчеркнутую живописность, контрастное построение сцен и образов, накаленность сталкиваю-

щихся в борьбе страстей, подчиняется законам классицизма. Однолинейность и статичность характеров, подмена действия эпическими монологами, введение хоров на манер поздних библейских трагедий Расина, строгое соблюдение «единств» делают трагедию «Моисей» типичным произведением эпигонского классицизма.

Трагедия Шатобриана была принята театром Французской Комедии к постановке, началась подготовка декораций, костюмов, музыки. Но постановка «Моисей» не осуществилась. Друзья Шатобриана, понимавшие, что в 1828 году «Моисей» не может удовлетворить требования зрителя, советовали ему не рисковать своим авторитетом. Хотя трагедии Шатобриана и Констана прямого влияния на развитие французского театра не оказали, появление их было весьма симптоматично для переходной эпохи.

Наряду с трагедией в привилегированных театрах культивируется и жанр комедии (Пикар, Дюваль). Но классицистская комедия этих лет утрачивает большую политическую тему, ее сатирическая направленность ослабевает. Изредка подвергая легкой критике отдельные стороны действительности, авторы комедии ограничиваются созданием развлекательной драматургии, построенной на незначительных мелких конфликтах. Комедия победившего буржуазного общества отходит от великих национальных комедийных традиций.

На сценах привилегированных театров идут преимущественно произведения классицистской драматургии. Однако все чаще даже в эту цитадель высокого искусства проникают пьесы, близкие по своим жанровым признакам к мелодраме. Таким образом, вопреки репертуарной политике Наполеона происходит расшатывание основ классицистского репертуара.

3

Интенсивной жизнью в период Консульства и первых лет Империи живут бульварные театры. Они по-прежнему привлекают толпы массового зрителя, растет мастерство их актеров. Правительству Наполеона, несмотря на преследования, не удается задуть демократические театры Парижа. Официальная театральная политика направляется на то, чтобы придать деятельности этих театров охранительное звучание. Это находит выражение прежде всего в репертуаре. В борьбе с революционной идеологией драматургия бульваров нередко проповедует идею классового мира, подменяя социальную проблематику сентиментально-моральной. Во многих пьесах открыто звучат ноты

социальной демагогии. Характерны многочисленные произведения, действие которых разворачивается в крестьянской среде.

В мелодрамах и водевилях первых десятилетий XIX века отражается процесс буржуазного развития французской деревни, на первый план выдвигается образ крепкого собственника. Здесь идеализируются те самые фермеры, которые, получив от наполеоновского правительства мелкий земельный надел (parcelle), «беспрепятственно могли пользоваться только что доставшейся им французской землей и удовлетворить свою юношескую страсть к собственности»¹.

Огромное место в репертуаре заняли развлекательные пьесы, задача которых заключалась в том, чтобы отвлекать народные массы от насущных вопросов социальной и политической жизни. В этой связи показательна эволюция водевиля. Утратив революционное содержание, он превращается в конце XVIII и начале XIX века в бездумный пустячок, не имеющий не только жизненно важного содержания, но даже элементарной логики и здравого смысла. Чаще всего в нем действуют повторяющиеся персонажи — Каде-Руссель, эксцентрически забавный лукавый простак, или Жокрис, наивный, вечно попадающий впросак персонаж. Комизм этих водевилей строится исключительно на фарсовых приемах: герои их попадают в самые невероятные положения (в одном из водевилей Каде-Руссель, пострадав во время кораблекрушения и вытасченный сетью из морских глубин, изображает осетра!). Комизм водевиля усиливается широким использованием диалектов, искажением французского литературного языка.

Популярности водевиля способствовала плеяда блестящих актеров малых театров Парижа. Их творчество, продолжая традиции ярмарочных и бульварных театров XVIII века, носило ярко выраженный демократический и национальный характер. В конце XVIII и в первые годы XIX века одним из любимейших актеров Парижа был знаменитый «простак» водевиля Жан-Жозеф Брюне (1766—1851). Наивная дурашливость и напыщенная глупость его Жокрисов и Каде-Русселей потешали зрителей театров Сите, Монтансье, Варьете. Мастер трансформации, Брюне играл и острохарактерные роли комических стариков, и женские роли (например, Золушку!), став одним из основоположников французской школы водевильного актерского искусства.

Однако идейная легковесность водевиля фактически означала пассивно охранительное отношение к существующей действительности. Поэтому, хотя в водевиле начала XIX века жила стихия жизнерадостного, балаганного, демократического иску-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 210.

ва и не было в нем специфически буржуазных черт, по существу, он был уже жанром рождающегося буржуазного театра.

Широчайшее распространение в период Консульства и Империи получила мелодрама. В этом жанре нашли выражение противоречия, присущие на данном этапе сознанию мелкобуржуазной демократии. Развиваясь в условиях формирования буржуазной государственности, испытывая непрерывный нажим идеологической политики правящей верхушки, мелодрама проникалась буржуазно-охранительными тенденциями. Но, так как это был жанр низового театра, обращался он к широким массам народного зрителя, в нем ощущались в то же время демократические устремления, сочувствие к простому человеку, к его страданиям, восхищение его мужеством.

Потеряв революционное содержание, мелодрама утратила и социальную остроту, заменив ее моральным столкновением добрых и злых сил. Тема борьбы добра и зла пришла в мелодраму из просветительского искусства. Но там абстрактному понятию добра противостояло классово типичное зло феодального общества. Это и определило реалистическую глубину лучших произведений XVIII века. В послереволюционной мелодраме понятие зла потеряло классовую определенность. Именно поэтому мелодрама утратила возможность реалистических обобщений. В ней сказалось характерное для мелкобуржуазного демократического сознания эпохи неумение понять законы, определяющие развитие послереволюционной действительности. На первый план, как и в романтизме, выдвигаются личная судьба человека и личные мотивировки конфликта. Но если прогрессивно романтическое искусство видело зло в уродливом устройстве мира, против которого борется романтический герой, то мелодрама стояла на позициях оправдания действительности. Для нее злое начало заложено в отдельной личности. Поскольку мелодрама отказывается от раскрытия подлинных жизненных конфликтов, но в то же время выражает неудовлетворенность существующей реальностью, она тяготеет к необычным положениям, исключительным поворотам в судьбе человека, таинственной обстановке. В мелодраме постоянно фигурируют подземелья, дремучие леса, разрушенные замки, горные обрывы, хижины дикарей. Все это усиливало эмоциональную приподнятость мелодрамы, насыщало ее атмосферой тайны и рока, создавало романтический колорит.

Многими своими особенностями мелодрама подготавливала романтический театр. Антирационалистическая в своей основе, она разрушила все нормы и правила классицистского театра. Мелодрама отказалась от сословного разграничения жанров, смешала трагическое и комическое, возвышенное и низменное, сломала единства, заменила пятиактное строение драмы трехактным.



Она уничтожила принцип сословности, лежавший в основе классицистских амплуа. Однако совсем отказаться от амплуа мелодрама не могла. Те основные этические схемы, которыми она оперировала, легли в основу амплуа мелодраматического злодея, невинной, страдающей героини, благородного героя, защищающего добродетель, комической фигуры добродушного простака, почти всегда наделенного конкретными бытовыми жанровыми черточками, и другие. Язык мелодрамы также коренным образом отличался от языка драматургии классицизма. Подхватывая традиции мещанской драмы, мелодрама отказалась от стихотворной формы и сломала рационалистическую структуру фразы. Она ввела преувеличенно эмоциональную образность, словесные нагромождения, диалектизмы, тарабарскую речь «дикарей». Несмотря на невысские литературные качества — схематизм образов, неправдоподобие запутанных интриг, напыщенность чувств, вулгаризацию литературного языка, в течение длительного времени мелодрама пользовалась огромной популярностью, привлекая толпы демократического зрителя. Это объясняется в первую очередь тем, что она отвечала интересам широких народных масс, которые в пору невыявившихся противоречий буржуазного общества не созрели еще до осознания своих революционных классовых интересов. Их привлекало то, что мелодраматический злодей всегда был носителем собственнического, корыстного начала, а страдающий положительный герой воплощал близкие народу черты гуманности и благородства.

Подлинным создателем жанра мелодрамы стал Гильбер де Пиксерекур (1773—1844). Выходец из дворянской семьи, он в годы революции был офицером эмигрантской армии и возвратился в Париж только после падения якобинской диктатуры. Первая поставленная на сцене пьеса Пиксерекура «Маленькие овернцы» (1797) принесла ему огромный успех. С этого момента он стал ведущим драматургом бульварных театров. Вплоть до 1834 года он работал в драматургии и создал за это время сто двадцать пьес. Незадолго до Июльской революции (1827—1828) он стал директором театра Комической Оперы, а с 1832 по 1835 год возглавлял театр Гетэ. Пожар этого театра (1835), разоривший Пиксерекура, нанес ему удар, от которого он не мог оправиться до конца дней. После 1835 года Пиксерекур отходит от работы в театре.

Расцвет деятельности Пиксерекура падает на период Консульства и Империи. Его мелодрамы выдерживали по триста-четыре спектаклей, были переведены на многие языки. Пиксерекур первый разработал различные типы мелодрамы — историческую, библейскую, авантюрно-бытовую, экзотическую и другие, колоссально расширив тематический круг драматургии. Он на-



учил своих продолжателей искусству строить занимательный авантюрный сюжет, умению заинтриговывать зрителя самим названием своих пьес («Виктор, или Дитя леса», 1797; «Жена двух мужей», 1803; «Ангел-хранитель, или Женщина-демон», 1805).

Типична для Пиксерекура его ранняя мелодрама «Виктор, или Дитя леса» (1797). В ней с предельной отчетливостью видны все генетические связи мелодрамы, и прежде всего связь с пантомимой (развернутые сцены сражений, пожаров, большая пантомимическая сцена «смotra» в разбойничьем лагере и т. д.). Кроме того, эта пьеса показывает близость мелодрамы к так называемому «роману ужасов и тайн» — жанру, родившемуся в Англии, но проникшему и во Францию конца XVIII — начала XIX века. Характерным представителем «романа ужасов и тайн» во Франции был Ф. Г. Дюкре-Дюмениль, из романов которого многие драматурги черпали материал для мелодрам.

Переноса действие в средние века, в мрачные готические замки, разбойничьи вертепы, делая героев жертвами чудовищных злодеяний, Дюкре-Дюмениль насыщал свои произведения атмосферой ужаса и рока. Человек в них оказывался безвольной и беспомощной игрушкой судьбы. И вместе с тем «роману ужасов», так же как очень близкой к нему мелодраме начала XIX века, чужды пессимистические настроения. Пережив множество страшных приключений, герои их обычно приходили к благополучному финалу. Разумеется, в этом «оптимизме» мелодрамы было немало демагогии. Обращаясь к демократическому зрителю, мелодрама убеждала его в том, что провидение стоит на страже добродетели и послушания, что рано или поздно злодеи понесут наказание, а нравственно чистые герои будут вознаграждены.

На этой идейной основе построена и мелодрама «Виктор, или Дитя леса». Герой ее, идеально добродетельный юноша Виктор, любит дочь своего приемного отца, барона Фритцирна. Лишенный предрассудков, высоконравственный аристократ готов согласиться на брак своей дочери с неизвестным подкидышем, ставя лишь одно условие — Виктор должен найти своих родителей и доказать их честность. Но, к ужасу героя, отец его оказывается главарем разбойничьей шайки, опустошающей Богемию. Роже, отец Виктора, явно навеян образами «благородных разбойников», введенных в драматургию Шиллером и перенесенных на французскую почву Ламартельером. Этот образ позволяет убедиться в преемственной связи мелодрамы с просветительскими традициями. Роже утверждает, что со своей разбойничьей шайкой он лишь защищал слабых против насилий богатых негодяев, что право на этот суд над притеснителями ему дала любовь к человечеству. Но, введя этот просветительский штрих, Пиксере-

кур тут же зачеркивает его: перед смертью Роже сознается сыну, что, прикрывая свои преступления якобы благородными помыслами, он обманывал его и себя.

Счастливое соединение в финале Виктора с дочерью барона усиливает мелодраматическую фальшь этой пьесы, завоевавшей, однако, успех благодаря занимательному сюжету и умелому ведению динамичного и сценически эффектного действия.

Одной из популярнейших пьес Пиксерекура стала мелодрама «Селина, или Дитя тайны» (1800). Огромный успех этой пьесы объясняется прежде всего трогательностью показанной в ней истории преследования юной и чистой Селины корыстным Трюгеленом, в котором впервые нашел воплощение тип мелодраматического злодея. Сентиментальная патетика этой пьесы усиливается введением образа несчастного немого Франциска — изувеченного Трюгеленом отца Селины. Этот персонаж, выдающий генетическую связь мелодрамы с пантомимой, помогал усилению драматического напряжения пьесы.

Пиксерекура привлекала возможность увлекательно обыграть события прошлого, противопоставив их прозе современной жизни. Характерна в этом плане его историческая мелодрама «Человек о трех лицах» (1801). Вся сложная интрига этой пьесы строится вокруг образа благородного и мужественного венецианского патриция Вивальди, несправедливо изгнанного сенатом. Вынужденный скрываться под различными именами, Вивальди разоблачает преступный заговор против Венеции и спасает родину. При всех нагромождениях невероятных событий и неправдоподобии сюжета в этой мелодраме зрителя подкупала героическая самоотверженность Вивальди и его верной супруги Роземонды.

В том и заключалась двойственность мелодрамы, что она, с одной стороны, увлекала демократического зрителя воплощением благородных свойств человека, призывала к справедливости и прославляла героизм, а с другой — вводила зрителя от конкретного социального протеста, делая героя борцом за абстрактную справедливость. Характерно для Пиксерекура, что он затрагивал многие важнейшие проблемы своей эпохи, хотя и крайне поверхностно решал их, уделяя главное внимание занимательности и театральным эффектам. Так, в мелодраме «Текели» (1803) он обратился к истории национально-освободительного движения венгерского народа и поставил в центре пьесы образ народного героя. Начавшийся в 1790-х годах под влиянием французской революции подъем освободительного движения в колониях привел Пиксерекура к разработке экзотической темы, к изображению дикарей («Христофор Колумб», «Робинзон Крузо» и другие). Пристрастие к показу крупных исторических событий, к энергичным, действенным образам, к острым дина-

мическим конфликтам заставило современников присвоить Пиксерекуру прозвище «Корнеля бульваров».

Другим крупным автором мелодрам начала XIX века был Луи Шарль Кенье (1762—1842). Адвокат по профессии, он начинает драматургическую деятельность в 1798 году. Идейно и тематически перекликаясь с Пиксерекуром, Кенье больше интересовался внутренним миром героев, вносил в пьесы больше чувствительности, значительно тщательнее отделял их в литературном отношении, за что его называли «Расином бульваров».

Большой успех имела мелодрама «Германштадтский лес» (1805), в которой Кенье драматизировал, романтическую историю средневековой принцессы, вынужденной скрываться под видом служанки, и коварного придворного, который ценой преступления пытается возвести на трон свою сестру. Используя уже накопленный опыт мелодрамы, Кенье построил свою пьесу на сочетании резких контрастов: мрачные развалины готического замка и залитый солнцем уютный постоялый двор, атмосфера кровавых преступлений и торжествующая в финале добродетель, окруженная блеском придворной роскоши.

Наибольшую славу Кенье принесла мелодрама «Сорока-воровка» (1815). В отличие от многих других мелодрам героиня этой пьесы — простая девушка из народа, служанка фермера Анетта, и весь колорит пьесы носит значительно более реальный характер. На героиню обрушивается множество бедствий. Она узнает, что ее отец — солдат — вынужден бежать из армии и приговорен к смертной казни. Сама Анетта обвинена в краже серебра, унесенного сорокой на колокольню. Злодей-судья, покушавшийся на честь героини, использует все улики, чтобы добиться смертного приговора несчастной девушке. Спасение героини приходит лишь в самом финале пьесы, в тот момент, когда Анетту ведут на казнь и нервы зрителя напряжены до предела. Пьеса завершается помилованием отца, оправданием героини и ее счастливым соединением с любимым женихом, сыном хозяина фермы. Кенье вводит в свою пьесу правдивые детали крестьянского быта, зарисовки конкретных сторон жизни, даже позволяет себе критические замечания в адрес отдельных носителей законной власти.

Несмотря на то, что и в этой мелодраме конфликт строится на нагромождении случайностей, она выгодно отличается от многих других мелодрам своим искренним демократизмом и теплой лиричностью образа героини. Это и привлекло к ней внимание знаменитого итальянского композитора Дж. Россини, создавшего на материале пьесы Кенье оперу «Сорока-воровка» (1817). Популярность мелодрамы Кенье позволила А. И. Герцену положить ее в основу сюжета своей знаменитой повести «Сорока-

воровка» (1846), рисующей трагическую судьбу русской крепостной актрисы.

Третьим по значению драматургом бульварных театров начала XIX века был Кювелье де Три, написавший свыше ста десяти мелодрам, сценариев пантомим, оперных либретто. Добиваясь максимальной занимательности, он нередко заимствовал тематику своих пьес из романов «ужасов и тайн». Насыщенные таинственной и страшной атмосферой, рисующие кровавые преступления, загадочные события, пьесы Кювелье де Три завоевали ему прозвище «Кребильона бульваров». Многие из его пьес по успеху конкурировали с мелодрамами Пиксерекура и Кенье (мелодрамы «Фальшивомонетчики, или Мечь», 1797; «Невидимый трибунал, или Преступный сын», 1802; «Девушка-нищенка», написанная в соавторстве с известным актером мелодрамы Корсом, 1809; пантомимы «Дитя несчастья, или Немые любовники», 1798, и многие другие).

В творчестве Кювелье де Три ясно сказались близость мелодрамы первых десятилетий XIX века к формирующейся романтической литературе. Не случайно он заимствует сюжет своей мелодрамы «Жан Сбогар» (1818, написана в соавторстве с Леопольдом) из одноименной повести Шарля Нодье. Ему близок образ загадочного разбойника и весь романтический строй «разбойничьего» жанра. Подобно романтикам, он испытывает повышенный интерес к Шекспиру. Именно Кювелье де Три принадлежит инициатива использования шекспировских сюжетов на сцене бульварных театров: в 1818 году в Олимпийском цирке была поставлена его пантомима «Венецианский мавр, или Отелло». Вслед за Кювелье де Три на этот путь вступили и другие авторы (переделки «Гамлета», «Макбета», «Венецианского купца» идут в 1820-х годах на сцене театра Порт-Сен-Мартен).

В сущности, авторы пантомимы и мелодрам «открыли» Шекспира для французской сцены раньше, чем романтики. Кювелье де Три был также в годы Империи одним из основных поставщиков пантомим на военные темы. Грандиозный успех его пантомимы «Дочь гусара, или Шведский сержант», прошедшей в 1790-е годы двести пятьдесят раз подряд и неоднократно возобновлявшейся, вдохновил его на дальнейшую разработку этого жанра. Следующие его «военные» пантомимы уже непосредственно прославляли Наполеона и его армию («Французы в Польше», 1808; «Прекрасная испанка, или Триумфальный въезд французов в Мадрид», 1809; «Смерть Клебера, или Французы в Египте», 1819, и другие).

Мелодрамы заполнили сцены бульварных театров. Очень скоро этот жанр получил общеевропейское распространение (с 1802 года он появляется и в России). Впитав весь богатый

опыт постановочной техники пантомимы, мелодрама привлекала толпы зрителей своей яркой зрелищностью и стремительной действенностью. Для усиления эмоциональной патетики и увлекательности спектакля театры широко использовали музыку, сопровождавшую все наиболее драматические сцены, а также вводили песни и пляски. Мелодрама сыграла большую роль в развитии актерского искусства. Свободная от нормативности и условности классицизма, она расширяла возможности актерского раскрытия образа. Актеры мелодрамы нередко вводили детали, характеризующие профессиональные и бытовые навыки героев. Прозаический язык мелодрамы, несмотря на его вульгарность и напыщенность, заставлял актеров отказываться от условной мелодической читки стихов и толкал их к поискам жизненно правильной разговорной интонации.

Популярные актеры мелодрамы периода Империи, основные исполнители пьес Пиксерекура и Кенье — Жан-Батист Тотен (1770—1841), Мари-Элоиза-Жаклина Левек (1774—1825), Жан-Батист Корс (1759—1815) и другие — несли в своем творчестве немалую долю сентиментальной слезливости и напыщенной ходульности в «положительных ролях», преувеличенного «злодейства» — в ролях отрицательных героев. Их справедливо упрекали в крике, в склонности к внешним эффектам, к излишне патетическим жестам и т. д. И все же они обогатили актерскую палитру. Они вносили живой юмор в комические роли «простачков», конкретность жизненно-бытовых наблюдений в драматические роли, решали проблему характерности, возраста. Но, главное, для них не существовало сословных законов привилегированного театра — любой из них играл королей и крестьян, вельмож и ремесленников, принцесс и служанок.

Театр периода Консульства и Империи во всех своих многочисленных и разнообразных проявлениях явился переходным этапом в процессе становления буржуазного театра, достигшего своего зрелого выражения лишь в 30—40-е годы XIX века.

ТЕАТР ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ И ИЮЛЬСКОЙ МОНАРХИИ

1

В 1815 году войска «союзников» (России, Австрии, Пруссии и Англии) разгромили Наполеона и вновь вернули на французский престол свергнутых революцией Бурбонов. Годы реставрации Бурбонов во Франции (1815—1830) были ознаменованы наступлением феодально-монархической реакции во всех странах Европы.

Трудно себе представить более непопулярное в широких общественных кругах правительство, чем монархия Людовика XVIII (1815—1824) и Карла X (1824—1830). Навязанные Франции чужеземцами-интервентами, Бурбоны оскорбляли патристические чувства французского народа. Возглавляемое ими правительство состояло почти сплошь из аристократов-эмигрантов, которых французы считали врагами нации. При Бурбонах вновь был восстановлен ненавистный народу орден иезуитов, усилились религиозные преследования. В стране свирепствовал белый террор. Ненависть к феодально-католической реакции объединила самые различные классовые группы Франции — от промышленной буржуазии до народных масс.

В художественной литературе, публицистике, искусстве и театре периода Реставрации шла напряженная идейная борьба. Дикая феодально-католическая реакция оживила литературную деятельность врагов революции, идеологов восстановления абсолютизма и феодализма, таких, как граф Жозеф де Местр, виконт де Бональд, Франсуа-Рене де Шатобриан.

Но в борьбе с идеологами реакции выросло прогрессивное литературное движение — выступил со своими теоретическими статьями Стендаль, сложился кружок прогрессивных романтиков «Сенакль». Мировоззрение передовых художников этого времени складывалось под воздействием народного движения во Франции, общественной оппозиции режиму Реставрации, идей утопического социализма. Во Франции находили широкий отклик революционные события 1820-х годов — революция в Испании, национально-освободительные движения и восстания в Италии и Греции, восстание декабристов в России. Все шире становился круг художников, творчество которых выражало ненависть народа к Священному союзу и к Бурбонам.

В их ряды вступали художники разных идейных направлений. Либералы, хотя и боялись народных движений и с ужасом вспоминали о якобинском терроре, стремились сбросить феодальные путы, добиться конституционной монархии, очистить дорогу развитию буржуазной цивилизации. Поэтому они боролись в своих произведениях против феодально-абсолютистской реакции и подвергали критике проявления деспотизма. Тем самым они на этом этапе вливались в общедемократическую оппозицию против власти Бурбонов и «приобретали в народе некоторую популярность, хотя очень мало заслуживали ее»¹.

Более глубокими выразителями чаяний и устремлений масс были писатели демократического лагеря. Певца народа, поэта-

¹ Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. II, 1950, стр. 389.

демократа Беранже, участника движения карбонариев в Италии Стендаля и многих других художников этой эпохи сближал наступательный, протестующий характер их творчества, пронизанного ненавистью ко всяким формам порабощения человека.

В театре Реставрации также усилилась идейная борьба, углубилось размежевание художественных направлений. Однако в театр передовые литературные идеи проникали с трудом. Спутанный полицейско-поповской цензурой и вынужденный идти на поводу у буржуазно-аристократического зрителя, театр периода Реставрации был более скован, более зависим, чем литература. С первых дней власти Бурбонов правительство стремилось направить театры в русло охранительной идеологии. Но, несмотря на цензуру, в спектаклях то и дело вспыхивали злободневные политические намеки, отражая взволнованную и тревожную атмосферу парижских бульваров и рабочих предместий.

В первые месяцы Реставрации театры, особенно бульварные, испытавшие тягости наполеоновской театральной политики, приветствовали возвращение Бурбонов, которых славил в куплетах и пьесах «на случай». Compliments Бурбонам обычно принимали форму прославления их популярного в массах предка — «добророго короля» Генриха IV. В парижских театрах появилась целая серия пьес о Генрихе IV. Но пьесы о Бурбонах недолго продержались на сцене. Резкое усиление политической реакции после Ста дней сильно ослабило легитимистские чувства деятелей театра. Не имея возможности активно протестовать вследствие усиленных репрессий цензуры, театры вернулись к своему обычному репертуару. Влияние политической реакции на театр периода Реставрации проявляется в почти полном отсутствии открытой политической и социально острой проблематики в репертуаре 1814—1830 годов. А если пьесы такого типа появлялись, их немедленно запрещали.

В сложной литературно-политической борьбе 1820-х годов не сразу произошло размежевание классицистов и романтиков. Романтики-монархисты были тесно связаны с монархистами классицистского лагеря (и те и другие входили в реакционное «Общество благонамеренной литературы», созданное в 1821 г.) и вели резкие дискуссии с романтиками-либералами. В то же время некоторые из защитников классицистской доктрины были носителями противоположных настроений.

Но выступления последовательных сторонников классицизма в эти годы уже не могли принести ничего нового в эстетическую мысль. Классицизм продолжал оставаться официальным стилем. Его поддерживали носители феодально-реставрационной идеологии, которые стремились целиком подчинить «благородный» «дворянский» жанр классицистской трагедии задачам

пропаганды клерикальных и роялистских идей. В литературные споры вмешалась церковь: в 1823 году архиепископ Гермополитанский громил романтизм с церковной кафедры. Тогда же выступила и Французская Академия — секретарь Академии Оже призывал к благоговейному уважению «образцовой литературы» классицизма и к уничтожению «варварской поэтики» «секты романтиков».

Однако при общем упадке классицистской трагедии даже в ней нашли отражение антибурбоновские настроения, типичные для самых различных общественных групп этого времени. В годы Реставрации и позднее, в годы Июльской монархии, оппозиция против правящих групп нередко принимала форму бонапартизма. Под влиянием ненависти к Бурбонам рождалась «наполеоновская легенда», вопреки историческим фактам объявившая душевателя революции Бонапарта национальным героем, освободителем французского народа. Культ Наполеона стал на несколько десятилетий формой политического протеста и потому увлек на время даже крупнейших деятелей демократического искусства — Беранже и Гюго; поэтов-сатириков Бартеlemi и Мери и многих других. Бонапартистская оппозиция проявилась и в театре. Ей обязаны своим шумным успехом несколько трагедий первых лет Реставрации, хотя, по существу, эти трагедии были лишены большой темы и внутренней динамики, как и другие классицистские произведения этой эпохи.

Драматурги Антуан Арно-старший (1766—1834), Жуи (псевдоним видного журналиста и либреттиста Виктора-Жозефа Этъена, 1764—1846), Люсьен Арно-младший (1787—1863), Жан Вьенне (1777—1868) и другие создали ряд трагедий, в которые вводили аллюзии (allusions), то есть намеки, на горестную судьбу павшего императора и на события современности. Сценический успех этим трагедиям принесла оппозиционная по отношению к Бурбонам настроенность зрительного зала. Бурный скандал, например, разыгрался на представлении трагедии Арно-старшего «Германик» (1817). Автор ее занимал видную должность при Наполеоне и потому с конца 1815 года находился в эмиграции в Брюсселе. В зрительном зале произошел явный раскол: одни свистели, другие аплодировали. В финале, когда часть зрителей требовала, по обычаю, назвать имя автора, дело дошло до рукопашной схватки. В ход были пущены трости и палки, кое-кто из присутствовавших в зале офицеров выхватил шпаги. Вызванные войска с трудом водворили порядок. После этого полиция немедленно запретила трагедию. Четыре года спустя те же бонапартистские ассоциации создали громадный успех художественно слабой трагедии Жуи «Сулла» (1821), и главным образом исполнителю заглавной роли — Тальма. Не-

ненависть к режиму Реставрации толкала великого актера на поиски политически оппозиционной драматургии. Не находя ее, он усиливал бонапартистские ассоциации в современных трагедиях, которые все, однако, сошли со сцены после смерти Тальма.

В целом классицизм периода Реставрации был знаменем художественной рутины и политической реакции. И поэтому те драматурги, которые стояли на либеральных и тем более демократических позициях, либо осторожно, компромиссно становились на путь драматургических реформ (Делавинь), либо выступили решительными борцами против классицизма (Дюма, Гюго).

Однако ниспровергнуть классицизм в театре оказалось очень трудно. Двухвековые традиции классицистской драматургии сковывали самых ретивых новаторов. Из всех твердынь классицистского искусства самой крепкой и устойчивой был театр, опутанный колючей проволокой разнообразных условностей, навыков и предрассудков.

Но никакие усилия реакции не могли остановить развитие передового театра. Этот театр, как и все прогрессивное искусство, питался протестующими настроениями широких масс, прислушивался к отзвукам революционных восстаний, сотрясавших Европу, проникался идеями утопического социализма. Внутренние процессы, совершавшиеся в годы Реставрации во французской литературе и театре, подготовили выступление в конце 1820-х годов вождя демократического романтизма Виктора Гюго и других драматургов-романтиков. Новаторские устремления пробивали себе дорогу и в сценической практике¹.

В борьбе за обновление французского театра большую роль сыграло широкое ознакомление с зарубежной театральной культурой. Оно возникло в результате пробудившейся острой заинтересованности передовых деятелей французской культуры в духовной жизни народов, встающих на путь борьбы за свое освобождение, и осознания общности судеб всех народов Европы, испытывающих гнет Священного союза.

В 1821 году во Франции были изданы полные собрания драматических произведений Шекспира и Шиллера, опубликованных двумя видными представителями буржуазной исторической науки — Гизо и Барантом. На этом этапе оба они были выразителями идей либеральной оппозиции режиму Реставрации и стремились обосновать право буржуазии на политическое господство, на управление государством. И хотя их оппозиция не шла дальше призывов к политическому равноправию дворян-

¹ См. главу «Сценическое искусство первой половины XIX века».

ства и буржуазии, все же даже эти умеренные взгляды привели их после 1820 года к разрыву с феодальной реакцией.

Переводы Баранта сделали Шиллера популярным во Франции и вызвали появление ряда французских пьес («Мария Стюарт» Лебрена, 1820; «Жанна д'Арк» Суме, 1825, и другие). И хотя эти пьесы по форме были тесно связаны с «единствами» и лишены присущего Шиллеру богатства действия, все же они внесли во французскую драматургию тот страстный пафос человечности, который через несколько лет наполнит романтическую драматургию.

2

Большую роль в борьбе со старыми литературными догмами сыграл ряд теоретических трактатов 1820-х годов. Первым из них было предисловие, написанное Ф.-П. Гизо к изданию сочинений Шекспира («Опыт о жизни и творчестве Шекспира», 1821). Виднейший деятель либеральной оппозиции, Гизо выступил в этом предисловии не только против обветшавшей системы классицизма, но и против реакционного романтизма, прокладывая путь демократическому романтизму Гюго. Пассивной созерцательности, бездеятельной меланхоличности литературы школы Шатобриана Гизо противопоставил могучие творения Шекспира, показывающие борьбу сильного и свободного по натуре человека за свою независимость от враждебных обстоятельств действительности. Таким образом, защита Шекспира приобретала общеполитическое значение, выходя за пределы узколитературного спора.

В основе трактата Гизо лежало утверждение исторической изменчивости эстетических представлений. Историзм, крупнейшее завоевание научной мысли конца XVIII — начала XIX века, стал руководящим принципом и в области теории литературы. Впервые во Франции с такой полнотой и достоверностью научной аргументации Гизо изложил историю английской литературы и театра, стремясь увязать их с историческим развитием страны. Противопоставляя исторические обстоятельства, давшие Англии Шекспира, а Франции классицизм, Гизо указывал, что классицизм с его регламентацией — это искусство, порожденное деспотическим строем. Свободный же гений Шекспира связан с общим национальным подъемом Англии конца XVI века и с той относительной политической свободой, воплощенной которой Гизо видел в английской парламентарно-монархической системе. Защита Шекспира против классицизма приобретала тем самым политический характер, сливаясь с борьбой либералов против деспотической власти Бурбонов.

Громадным завоеванием теоретического труда Гизо явилось пронизывающее всю его работу понимание социальной природы искусства, связи искусства с породившей его общественной действительностью. Это и привело Гизо к требованию *современного искусства*, которое он назвал романтическим. Это центральный тезис всей его работы.

Отстаивая буржуазные завоевания французской революции и законность капиталистического прогресса, Гизо протестовал против реставраторских устремлений реакционеров, стремившихся возродить во Франции дореволюционные порядки. В 20-е годы XIX столетия еще не была завершена борьба против феодально-абсолютистских пережитков. Буржуазная мысль выступала поэтому против сторонников неизменных «традиций» в любой области, касалось ли дело государственного устройства, экономических отношений или сферы идеологии.

Таким образом, борьба либералов против классицизма была одним из проявлений их общей оппозиции режиму Реставрации и реакционной идеологии.

Требуя современного искусства, Гизо отрицает возможность для драматурга искать законы драматической поэзии в искусстве прошлых веков. Указывая на сословный характер классицистского разграничения жанров, Гизо утверждает, что в современном искусстве невозможна такая расчлененность. Современная жизнь стала сложнее, в ней происходит непрерывная борьба и взаимопроникновение различных классов. Французский принцип: для низших — буффонада фарса, для аристократии — торжественная величавость трагедий — сложился исторически, утверждает Гизо. А более свободная общественная жизнь Англии не давала основ для подобного разделения. И Гизо приветствует отсутствие у Шекспира сословной градации жанров, поразительную полноту и конкретность его изображения жизни.

Борясь с аристократической идеологией, Гизо протестует против возвышенной условности искусства классицизма, оторванного от практической жизни. Он хочет видеть в искусстве мир реальных человеческих отношений и событий. Его восхищает умение Шекспира «спуститься в народные низы», показать «вес народа в истории», черпать краски реальности в самой гуще жизни, изображать в едином движении не только высокие события, но и частные человеческие судьбы. Гизо требует нового искусства для поколения, бывшего в течение тридцати лет свидетелем «самых великих общественных революций». Он не призывает подражать Шекспиру, но настаивает на том, что более широкая, позволяющая охватывать человеческую жизнь со всех ее сторон система Шекспира указывает путь к современному искусству.

Трактат Гизо несет на себе отчетливые следы осторожности его оппозиционных взглядов: он предостерегает от социальных потрясений, призывает к классовому миру, видит залог успешного развития нации в единении дворян с народом. Хотя Гизо указывает, что цель театра в облагораживании нравов народа, но он не идет в своем понимании воздействия театра дальше общих слов о воспитании «лучших чувств». А так как, с точки зрения Гизо, религия наиболее способна объединить массы в едином и чистом порыве, то он именно в религии видит источник театрального искусства. При всем значении трактата Гизо для прокладывания путей прогрессивно-романтической драматургии ограниченность либеральных взглядов его автора помешала этому произведению стать подлинным манифестом новой школы.

3

Первые годы Реставрации вызвали во Франции непрекращавшиеся брожения. То и дело вспыхивали восстания, происходили покушения на членов королевской семьи, раскрывались противоправительственные заговоры. Активизировалась деятельность тайных карбонарских организаций, ставящих целью свержение Бурбонов путем вооруженного восстания. В эти бурные годы только тот теоретический трактат мог стать знаменем эпохи, в котором массы демократической интеллигенции ощутили бы вольный, бунтарский дух и открыто политическую окраску.

Одним из наиболее значительных и ярких теоретических документов этой эпохи был трактат Стендаля «Расин и Шекспир».

Выступление Стендаля (Анри Бейля, 1783—1842) было плодом долгой идейно-эстетической эволюции писателя, совершавшейся одновременно с процессом его политического роста. Юношей он вступил в армию Наполеона, глубоко веря в революционную миссию наполеоновских походов, полагая, что они должны уничтожить феодализм в Европе. Действительность доказала Стендалю ошибочность его суждений, заставила его убедиться в том, что, расшатывая феодализм, войны Империи были в то же время захватническими, направленными на порабощение народов. Но разочарование в Наполеоне не привело Стендаля в лагерь сторонников легитимной монархии. Ненависть к Реставрации заставила его уехать в 1814 году из Франции в Италию. Здесь он сблизился с национально-освободительным антиавстрийским движением итальянских карбонариев. Большое влияние на формирование литературно-эстетических взглядов Стендаля оказали итальянские революционные романтики, а позднее —

теоретические статьи одного из ведущих английских литературных журналов «Эдинбургское обозрение».

В эти годы усиления республиканских и демократических черт в мировоззрении Стендаля им были написаны первые значительные искусствоведческие работы — «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазіо» (1814), «История живописи в Италии» (1817), «Рим, Неаполь и Флоренция» (1817). Уже в них Стендаль начинает пересмотр своих юношеских классицистских увлечений. Наряду с резким отрицанием средневекового религиозного искусства Стендаль выступает против придворного классицизма XVII века, утверждая, что «монархия убивает духовную энергию народов». Стендаль обвиняет придворное искусство в жеманности, утверждает, что это искусство лишено больших страстей, значительных событий, что оно превращается в пустую, бессмысленную забаву.

В 1821 году, опасаясь преследований австрийских властей, Стендаль был вынужден покинуть Италию. В Париже он сблизился с радикально-демократическими литературными кругами и выступил как журналист, подчинив всю свою публицистическую деятельность разоблачению феодально-реставрационной идеологии.

Трактат Гизо о Шекспире тем более взволновал Стендаля, что пронесенный им через всю жизнь интерес к великому английскому драматургу особенно обострился в 1822 году в связи с происходившими в Париже гастролями английской труппы. Зрители, не забывшие роли Англии в подготовке иностранной оккупации Франции и возвращении ненавистой народу монархии Бурбонов, сорвали спектакли, свистками изгоняя с французской сцены английских актеров и крича, что Шекспир был адъютантом английского генерала Веллингтона. Когда Стендаля попросили выступить по этому поводу на страницах выходившего в Париже журнала на английском языке, он написал статью, касающуюся не частного вопроса о гастролях, а общих проблем эстетики и теории драмы. Статья эта называлась: «Чтобы писать трагедии, которые могли бы заинтересовать публику 1822 года, нужно ли следовать заблуждениям Расина или заблуждениям Шекспира?» В течение 1823 года Стендаль написал еще две статьи, которые вместе с первой составили брошюру «Расин и Шекспир», впоследствии дополненную второй брошюрой под тем же названием, вышедшей в 1825 году.

Как и Гизо, Стендаль выступил в защиту «романтического» искусства, хотя, по существу, его понимание этого термина было принципиально иным, чем у французских романтиков. Стендалю, прежде всего, были чужды идеалистические философские

позиции романтиков. Убеждение в том, что духовную жизнь людей нельзя оторвать от породившей ее реальной действительности, определило всю теоретическую мысль Стендаля. Отстаивая принцип непрерывного исторического развития, Стендаль утверждал изменяемость эстетических идеалов в зависимости от эпохи, породившей их. Он был убежден в том, что современный человек не может опираться на древнегреческие представления о прекрасном, основанные на гармоническом сочетании пропорций тела, так как в античном мире все создавалось при помощи физических усилий человека. Но в XIX веке, веке пара и машины, не физическая сила, а интеллект человека создает современную цивилизацию. Вне мысли, вне разума не может быть современного искусства, утверждает Стендаль.

Следуя за просветителями, он сочетает реалистическое требование правды, полагая, что искусство — это «зеркало, проносимое по дорогам жизни», с рационалистическим требованием ясности, точности, лаконичности, простоты. Стендаль выступал против преувеличенной романтической эмоциональности, вносящей в искусство элемент субъективизма. Рационализм Стендаля определил его моральные воззрения, оценку им внутреннего мира человека и тот метод анализа человеческих чувств и поступков, который Стендаль впоследствии применит в своих замечательных романах. Видя в человеке мыслящее существо, поведением которого руководит разум, Стендаль в то же время порывал с метафизическими представлениями XVIII века и связывал интеллектуальную деятельность человека с породившей его общественной действительностью. Стремление рассматривать человеческую индивидуальность в ее социальной и исторической обусловленности было величайшим достижением французского критического реализма первой половины XIX века. Стендаль был одним из первых теоретиков и писателей Франции, толкнувших французскую литературу и драматургию на путь историзма и реалистического отображения жизни, обусловленной эпохой и социальной действительностью. Стендаль — предтеча Бальзака, основоположник критического реализма. Только отсутствие установившейся литературной терминологии заставляло его в начале 1820-х годов называть себя романтиком. Трактат «Расин и Шекспир», где Стендаль защищает позиции современного романтического искусства, на самом деле лишь в отдельных положениях соприкасался с романтизмом, будучи первым по времени манифестом реализма XIX столетия.

С первых же слов своего трактата Стендаль утверждает тезис, поставленный Гизо: он требует современного искусства для людей 1823 года, для «детей революции». «На памяти историка,— пишет он,— никогда еще народ не испытывал более быст-

рой и полной перемены в своих нравах и в своих удовольствиях, чем перемена, происшедшая с 1780 до 1823 года; и нам хотя бы давать все ту же литературу!»¹.

Решительно отвергая реакционный романтизм Шатобриана, а вместе с ним и романтическую «немецкую галиматью»², Стендаль формулирует свое понимание романтизма как искусства «давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставлять им наибольшее наслаждение»³. С этой точки зрения искусство любой эпохи, отвечающее нравам и обычаям своего времени, может считаться романтическим. Софокл, Еврипид, Расин — все были в свое время романтиками. Но подражать им в XIX веке, пытаться навязать современникам духовную пищу их прадедов — это Стендаль называет классицизмом, связывая его с идеологией Реставрации, то есть насильственного сохранения отживших традиций.

Единственные традиции, которые признает Стендаль, — это великие традиции демократического и революционного искусства Просвещения и реалистические традиции Шекспира. Твердо стоя на исторической точке зрения, Стендаль теперь признает высокие художественные достоинства Расина. Но вслед за Гизо он видит в нем поэта, творчество которого порождено деспотическим строем. Стендаль смешит «чрезвычайное достоинство» героев Расина, их придворные манеры, высокий стиль их разговора. Единства кажутся ему нелепой привычкой, мешающей драматизму и действительности пьесы. Вся система аргументации Стендаля проникнута четкой политической тенденцией и неизменным демократизмом. Он напоминает о революционном искусстве Давида, создавшего мужественные образы патриотов и республиканцев, и утверждает, что современная поэзия находится «накануне подобной же революции»⁴. От Гизо Стендаль отличает прежде всего резко подчеркнутое им требование освободительной устремленности драматургии.

Предлагая учиться у Шекспира «способу изучения мира», Стендаль указывает на сходство исторической ситуации Англии XVI—XVII веков и Франции XIX века. Современная Франция, пережившая за три десятилетия величайшую из известных в истории революций и наполеоновские войны, страна, раздираемая политической борьбой, по мнению Стендаля, ближе к эпохе Шекспира, чем к Франции XVII века.

¹ Стендаль, Собр. соч., т. IX, Л., Гослитиздат, 1938, стр. 56.

² Там же, стр. 57.

³ Там же, стр. 53.

⁴ Там же, стр. 36.

Требую трагедии для «детей революции», которые, «вместо того чтобы читать Квинта Курция и изучать Та́цита, совершили Московский поход»¹, Стендаль утверждает историческую и политическую трагедию, рисующую не судьбы отдельных героев, но широкое полотно жизни, общественные движения, народные революции. Для такой трагедии поэтика классицизма узка. «Какой заговор успеет составиться, какое народное движение сможет созреть в течение тридцати шести часов?»² — спрашивает Стендаль.

Он мечтает о «национальной трагедии», дающей изображение масштабных исторических событий, действие которой может поэтому длиться несколько месяцев, свободно переносясь с места на место. Стендаль хочет видеть на сцене не безжизненных манекенов, декламирующих тирады в александрийских стихах, а живых, страстных, энергичных героев, действующих в бурных и сложных обстоятельствах. Поэтому ему нужна психологическая трагедия, «сила воздействия которой зависит от точности изображения душевных движений и событий современной жизни»³. Стендаль хочет театра, волнующего воображение, зовущего к действию, нравственно воздействующего на зрителя. Поэтому он настаивает на необходимости моментов «полной иллюзии», когда зритель забывает о том, что он в театре, и верит в реальность происходящих на сцене событий. А такие моменты значительно чаще встречаются в динамичной, наполненной живым действием трагедии Шекспира, чем в статуарной трагедии Расина.

Допуская стих только для сатирической комедии, где нужны отточенность и лаконизм мысли, Стендаль резко протестует против трагедии в стихах, против условностей напыщенной речи. Требование ясности, точности и простоты выражения заставляет Стендаля еще раз напомнить о невозможности прямого подражания Шекспиру. Настаивая на невозможности какой бы то ни было реставрации и глубоко веря в прогресс, Стендаль убежден в том, что его современники умственно выше англичан 1600 года. Шекспиру приходилось все слишком подробно объяснять своему невежественному и наивному зрителю, и он «впадал в тирады»... «Когда имеешь дело с народом, чудесно схватывающим все с полуслова»⁴, не нужны ни пышные монологи, ни сильно действующие сценические эффекты. Стендаль протестует против сцен сражений и казней, утверждая, что современный зритель испытывает лишь отвращение или смеется, если палач на сцене выжигает глаза своей жертве.

¹ Стендаль, Собр., соч., т. IX, стр. 73.

² Там же, стр. 58.

³ Там же, стр. 108.

⁴ Там же, стр. 107.

Но, подвергая критике отдельные исторически объяснимые черты шекспировской поэтики, в целом Стендаль ориентирует драматургов на изучение метода великого английского драматурга с целью создания новой драматургии, показывающей не абстрактных героев, а живых людей, действующих в условиях острых общественных конфликтов, и характеры, которые раскрыты в конкретных связях и отношениях.

Не входя официально ни в одну партию, Стендаль «принадлежал к партии прогресса» (Л. Арагон). Выступая против феодально-реставрационной идеологии и против аристократического классицизма, Стендаль отнюдь не стоял на позициях охранительно буржуазной идеологии. В статье «О новом заговоре против промышленников», написанной в 1825 году, он с памфлетной остротой раскрывает антиреволюционную и антигуманистическую сущность французской буржуазии, которая за либеральными фразами прячет хищное собственничество, грубый коммерческий расчет. Поэтому программа Стендаля не получила полной художественной реализации во французском буржуазном театре. Тем не менее система взглядов Стендаля оказала значительное влияние на драматургию 20-х годов XIX века.

4

Под прямым воздействием Стендаля находился радикально-демократический кружок Делеклюза, к которому принадлежал ряд представителей литературной молодежи. Они собирались по воскресеньям в маленькой комнате художника и критика Этьена Делеклюза, читали свои произведения, слушали блестящие парадоксы и новые доктрины Стендаля. Они относились крайне отрицательно к консервативным романтикам шатобриановского толка, к их религиозным и монархическим идеям, субъективному лиризму и повышенной эмоциональности. Все они, как и их учитель Стендаль, были республиканцами и считали неизбежной новую революцию. Они создавали исторические драмы, написанные прозой и построенные по образцу шекспировских хроник. Из этого кружка вышли такие произведения, как «Варфоломеевская ночь» Ремюза (1824—1828), «Баррикады» (1826), «Штаты Блуа» (1827) и «Смерть Генриха III» (1829) Вите, «Вечера в Нельи» (1827) Каве и Дитмера и другие.

Все эти пьесы не проникли на сцену и остались «книжными» драмами. Их авторы не считались с требованиями современного театра и нарушали все установленные правила драматургии. Написанные ясным и трезвым языком, эти исторические драмы стремились к широкому охвату явлений действительности, к реалистическому изображению периодов народных восстаний,

гражданских войн и революций. Эта проблематика, равно как и формальное новаторство, мешали сценической реализации этих пьес. Не попали на сцену и пьесы самого яркого и значительного из последователей Стендаля, входивших в кружок Делеклюза, — Прюспера Мериме (1803—1870).

Будущий знаменитый новеллист, один из выдающихся представителей французского реализма, Мериме в годы выхода в свет «Расина и Шекспира» только вступал на литературный путь. Воспитанный на великих заветах века Просвещения, юный писатель с непримиримой враждебностью относился ко всем проявлениям феодальной реакции. Он вошел в литературу как художник острой антиклерикальной и антифеодальной темы, как борец против мракобесия во всех его проявлениях.

Первое свое произведение он опубликовал в 1825 году, вскоре после вступления на престол Карла X, откровенно стремившегося повернуть страну назад к средневековью и инквизиции. Иезуиты при нем вновь подняли головы, их тайная организация — Конгрегация — фактически царила во Франции, назначая министров, подчиняя себе Палату депутатов, вмешиваясь во все области общественной жизни. Эта ненавистная народу черная клика была сметена лишь революцией 1830 года. Но нарастающий протест широких масс против режима Реставрации и засилие иезуитов нашел выражение в творчестве многих французских писателей, и в первую очередь — Мериме.

Выход в свет сборника пьес «Театр Клары Гасуль» был воспринят современниками не только как художественный факт, но и как яркое политическое выступление. Мериме опубликовал свои первые пьесы, встав на путь литературной мистификации. Он выпустил их под именем испанской актрисы Клары Гасуль. К изданию пьес приложили даже портрет Клары Гасуль, который был на деле портретом самого Мериме, одетого в испанский женский наряд. Эта мистификация была вызвана прежде всего стремлением уберечь книгу и самого автора от преследований реакции.

Обращение к испанскому материалу имело особый смысл в 1820-е годы, порождая неизбежные ассоциации с только что подавленной испанской революцией, с освободительным движением испанского народа, за которым с горячим сочувствием следила вся передовая часть европейского общества. Биография Клары Гасуль, вымышленная Мериме, характеризует ее как участницу освободительной борьбы испанского народа, ненавидящую инквизицию и монахов. «Враг богу и королю», она сделала дом свой «местом свидания всех вольнодумцев и конституционалистов» и бежала в Англию после подавления революции и реставрации в Испании абсолютной монархии (1823).

Прямые ассоциации с событиями 1823 года вызывала пьеса «Испанцы в Дании». Реализуя требования Стендаля, Мериме пишет свою пьесу в прозе, на остросовременном материале, сплетая частные судьбы ее героев с судьбами народов и государств. Сюжет пьесы основан на подлинных событиях 1808 года, когда расположенный в Дании испанский корпус, входивший в состав армии Наполеона, восстал и бежал в Испанию, чтобы принять участие в борьбе против Наполеона за независимость своей родины. Герои этой пьесы — генерал де ла Романа и его адъютант дон Хуан Диас — страстные патриоты, люди с пламенными сердцами и высокими помыслами, мечтающие «отомстить за трусливо преданную родину», «сражаться под знаменем свободы».

Говоря о событиях 1808 года, Мериме дает прямые сопоставления с позорными «подвигами» французской армии, подавившей в 1823 году испанскую революцию. Он отвергает иллюзию освободительной миссии французской армии. В финале пьесы генерал де ла Романа призывает своих офицеров к войне до последней капли крови с тиранами, завоевателями вселенной, и выражает уверенность, что испанские крестьяне «могут одолеть победителей Аустерлица».

Мериме воссоздает резкими сатирическими красками режим Империи, против которого восстают эти свободолюбивые и смелые люди. Тупость администрации, грубость военщины, тонко разработанная система шпионажа, иезуитские методы обмана, рекомендуемые военными приказами Наполеона, офицеры которого плохо разбираются «в различиях между честностью и подлостью», — такой предстает «великая армия» в «Испанцах в Дании».

Восхищаясь этой пьесой, Стендаль писал, что, преодолев неправдоподобие и фальшь современных французских комедий, Мериме дал в «Испанцах в Дании» «простую, хорошо развитую и действительно интересную интригу, живой, оригинальный, естественный и энергичный диалог, а главное — подлинное и мастерское изображение французского общества при Наполеоне»¹. Грязь этого общества калечит и портит человека. Но Мериме, еще далекий в это время от того социального скептицизма и пессимизма, к которым он придет позднее, верит в доброе начало, заложенное в человеке. Одна из центральных сюжетных линий пьесы раскрывает историю г-жи де Куланж, которая, безвольно подчиняясь матери, занималась шпионажем. Но, полюбив Хуана Диаса, она духовно перерождается и вступает в ряды борцов за свободу и независимость Испании. Мериме ясно

¹ Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 415.

формулирует здесь свою гуманистическую программу. Он создает образы людей, лишенных своекорыстия, храбрых до удали, рискующих жизнью ради спасения ближних или освобождения родины, безрассудных до легкомыслия, когда дело касается их самих, и способных на глубокую чуткость, когда речь идет о тех, кто им дорог. Хуан Диас, потрясенный известием о позорной профессии любимой им женщины, находит в себе силы понять, что деятельность офицера наполеоновской армии ничем в принципе не отличается от деятельности наемной шпионки. Психология и поведение героя, таким образом, мотивируются реальными связями и отношениями.

Свободное построение «Испанцев в Дании» (в трех актах этой пьесы, по-испански называемых «днями»,—десять сцен, иногда очень коротких, идущих в разных декорациях), ее прозаический, живой язык, передающий индивидуальную речевую манеру персонажа, ее напряженная действенность, жизненность и психологическое богатство многосторонне раскрытых образов делают эту пьесу Мериме одним из первых значительных произведений французской реалистической драматургии XIX века.

Острым чувством современности проникнуты и две пьесы об Инес Мендо («Инес Мендо, или Посрамление предрассудка» и «Инес Мендо, или Торжество предрассудка»). Мериме строит конфликт на столкновении героев, принадлежащих к противоположным социальным группам, и раскрывает духовное благородство людей из народа, противопоставляя ему душевную испорченность дворян. С юношеской прямоотой Мериме срывает со своих героев-аристократов маски либерализма, видя в нем пустое фразерство, за которым кроется презрение к «мужлану», кастовая спесь.

Но главной темой «Театра Клары Гасуль» остается разоблачение церковного ханжества и лицемерия. В одноактных комедиях «Женщина-дьявол, или Искушение святого Антония», «Небо и ад», «Случайность», «Карета святых даров» Мериме сатирически рисует образы священнослужителей и показывает их преступления, раскрывая губительное, антигуманистическое содержание религии. Он беспощадно издевается над религиозным фанатизмом и аскетической проповедью христианства, выступая сторонником естественной человеческой морали.

В комедии «Женщина-дьявол», говоря словами Стендаля, разврат испанских монахов «обрисован со страшной и беспощадной силой»¹. В этой пьесе уличная плясунья Марикита по доносу, обвиняющему ее в колдовстве, предстает перед трибу-

¹ Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 417.

налом инквизиции. Он состоит из одного фанатика, слепо верующего в догмы христианской религии, и двух грязных сластолюбцев, цинично использующих врученную им чудовищную власть для удовлетворения своих низких вожделений.

Мериме с предельной конкретностью раскрывает характеры людей в соотношении с реальными обстоятельствами. Монахи Рафаэль и Доминго, отправляющие людей на казнь, потому что их карьера зависит от количества сожженных ими «еретиков», предстают в этой пьесе во всей жизненной достоверности. Реалистический метод Мериме позволяет ему сорвать покров святости со «святейшей» инквизиции. Со всей очевидностью утверждается здесь преступность общества, в котором подлецы и безумцы распоряжаются жизнью людей, подвергают их пыткам, насилиям их души. В этой пьесе Мериме прямо выступил против современного ему церковного мракобесия, против Конгрегации и иезуитов, против церковных судов, судивших тайно и без права апелляции.

Центральный герой этой пьесы — третий член трибунала инквизиции, брат Антонио, иступленный молодой фанатик, убежденный в греховности плоти, в том, что женщина — орудие дьявола, посланное князем тьмы для соращения праведных душ. Этот одержимый религиозной манией изувер, заранее признавший виновность Марикиты и готовый предать ее пыткам, падает без сознания при первом взгляде на свою жертву, потрясенный ее красотой. Искусственный аскетизм христианской религии противоречит естественным законам природы, утверждает Мериме. Подавленное человеческое чувство мстит за себя, прорываясь через преграды аскетизма буйным и диким взрывом страстей. Обезумевший от страсти Антонио убивает монаха, помешавшего его намерениям, и бежит с Марикитой, подведя в финале итог своим деяниям: «За один час я успел стать развратником, клятвoprеступником и убийцей!» Таков закономерный итог «истинно христианского» воспитания.

С этой античеловеческой черной силой сталкивается веселая плясунья Марикита, красота и юная прелесть которой производят такую бурю в монашеских сердцах. В этой жизнерадостной, не унывающей даже в самых тяжелых испытаниях девушке заключено то положительное начало, которое Мериме противопоставляет мертвящей силе религии. Церковь воплощает насилие, казуистику, ложь и смерть. Марикита — плоть от плоти народа — воплощает ясность, простоту, внутреннюю свободу, жизнь. Беспечная девчонка Марикита, по-прозвищу Сорванец, хотя и не имеет отношения к каким-либо общественным деяниям, всем своим ясным и человеческим обликом близка к герою «Испанцев в Дании» Хуану Диасу.

То же гуманистическое начало живет и в герое одноактной комедии «Небо и ад» доне Пабло Ромеро. Эта пьеса развивает конфликт «Женщины-дьявола». Снова религиозное благочестие и лицемерие сталкиваются с жизнерадостной прямоотой и смелостью. Но в этой пьесе конфликт становится более значимым, усиливаются его социально типические и политические черты. Брат Бартоломео здесь не только сластолюбивый и распутный ханжа, но еще и полицейский шпион, разыскивающий политических вольнодумцев, «бунтовщиков», используя для этой цели тайну исповеди. Действуя обычным оружием иезуитов — ложью и клеветой, он возбуждает ревность доньи Урраки, и она выдает своего возлюбленного дона Пабло, сообщив, что тот является автором противоправительственного памфлета. В диком гневе, забыв о христианском всепрощении, эта благочестивая особа обрекает дона Пабло на смерть. И в этой пьесе страсть опрокидывает ханжеские преграды. Узнав о том, что монах обманул ее, донья Уррака закалывает Бартоломео и устраивает бегство Пабло.

Носитель положительного начала в этой пьесе — дон Пабло, веселой беспечностью напоминающий Марикиту. Но это мыслящий, идейный герой. Патриот, республиканец и атеист, посылающий к черту посты и монахов, Пабло является активным борцом против испанской монархии.

Французская цензура периода Реставрации, разумеется, не могла допустить на сцену ни эти острые разоблачительные пьесы, ни добавленные Мериме в 1830 году комедии «Карета святых даров» и «Случайность». В первой из этих пьес Мериме издевается над глупостью и ничтожеством носителя власти и высмеивает ханжество духовенства, которое за хорошую взятку закрывает глаза на «греховное» озорство лукавой комедиантки Перичолы. Во второй — снова раскрывается чуждость человека аскетизму, нелепость закона о безбрачии католического духовенства и прославляется могучая сила любви.

В «Театре Клары Гасуль» Мериме выступает как убежденный сторонник Стендаля, он следует его учению о драматургии подлинно исторической, остросовременной, заменившей риторику и условность классицизма простым и точным изображением душевных движений и событий, освободившейся от догматической власти единств и александрийского стиха.

Многие из современников Мериме поверили, что это действительно испанские пьесы, настолько точно выдержан в них национальный колорит. Но создается он не внешними деталями, которыми будет злоупотреблять романтическая драма, а точностью характеристик, определенностью столкновений, жизненной подлинностью обстановки и событий. Мериме свободно строит

свои пьесы, перебрасывая действие из одного места в другое даже в маленьких, одноактных комедиях.

Владея блестящим даром психолога, Мериме раскрывает внутренний мир своих героев в живом и непрерывном действии. В процессе столкновений героев с реальными фактами действительности открывается подлинная сущность людей. Мериме создает неповторимые по своеобразию характеры, индивидуализируя речь, манеры, поведение своих героев.

Жизненная достоверность героев Мериме, «созданных из плоти и крови» и потому показавшихся «поразительно похожими на очень известных лиц»¹, острота и общественная значимость раскрываемых им идейных конфликтов могли вызвать преследования властей. Потому Мериме как бы прячет реализм своих пьес, придавая им забавно-стилизированный характер. Подражая старинному жанру испанских «лоа», он заканчивает почти все пьесы «Театра Клары Гасуль» шутивным обращением к зрителям: «Простите автору его ошибки». Этот элемент стилизации не снижает, однако, реалистического полнокровия комедий, а придает им своеобразный, насмешливо-дерзкий, иронический характер.

Обличительная острота пьес Мериме усиливается широким применением пародийного приема, помогающего «срыванию масок», заострению сатирической мысли. Мериме пародирует высокопарную фразеологию просвещенных аристократов-либералов («Инес Мендо»), церковное покаяние грешницы («Карета святых даров»), заседание трибунала инквизиции («Женщина-дьявол»), поповскую казуистику («Небо и ад»). Тем самым драматург усиливает разоблачение лживости высших классов, ханжества и мракобесия церкви.

«Театр Клары Гасуль» был первым во французской драме XIX века выступлением критического реализма. Через три года Мериме выпустил свою новую пьесу «Макерия» — одно из высших достижений французской исторической драматургии XIX века. Реализуя программу Стендаля, Мериме создал здесь громадную национальную историческую эпопею, героем которой является народ, восставший против векового угнетения. Эпиграфом пьесы Мериме берет слова старинной английской баллады: «Когда Адам пахал, а Ева пряла, где был дворянин и его дела?» Написанная в канун революции 1830 года, эта пьеса была одним из самых решительных выступлений французской литературы против стремлений дворянской реакции реставрировать феодализм.

¹ Стендаль, Собр. соч., т. IX, стр. 416.

Изображая восстание крестьян в 1358 году, Мериме открыто полемизирует с идеализацией феодализма, свойственной реакционным романтикам, и с идеалистическим пониманием истории. Феодализм раскрыт в этой пьесе как страшный мир угнетения и произвола, а общественное зло предстает не как проявление злой воли отдельных «безнравственных» индивидов, а носит глубоко социальный характер. Самое большое завоевание Мериме это утверждение им закономерности исторического процесса, исторической необходимости великих общественных движений. Восприняв разработанное либеральными историками учение о классовой борьбе, Мериме не делает, однако, из него выводов, присущих буржуазной исторической науке, — он не стремится обосновать право буржуазии на политическую власть, не призывает к классовому миру.

Мериме в «Жакерии» объясняет неизбежность классовой борьбы «эксцессами феодального строя», протестом народных масс против векового угнетения. В отличие от либеральных историков Мериме не идеализирует буржуазный прогресс. Он показывает трусость и жадное собственничество богатых бюргеров, с ужасом и ненавистью встречающих весть о крестьянской революции. Они презирают «подлое мужичье» и видят врагов в собственных подмастерьях.

«Жакерия» оставляет в стороне центральную для буржуазных исторических трудов тему борьбы буржуазии с дворянством, раскрывая антифеодальный конфликт на теме крестьянской революции. Показывая громадное историческое движение, пробудившее сотни тысяч людей к активной политической деятельности, Мериме ищет в «Жакерии» новую форму драмы — многоплановой и широкой, охватывающей множество человеческих судеб и одновременно протекающих явлений, включающей пестрое сплетение отдельных событий, связей, отношений и прослеживающей через видимый хаос случайностей неумолимый ход исторической закономерности. Стремление Мериме к широчайшему охвату всей социальной действительности определяет вольную композицию его драмы, в которой тридцать шесть сцен, свыше сорока действующих лиц и которая показывает события, длящиеся в течение нескольких месяцев.

Но главное новаторство Мериме заключается в его разрыве с абстрактно-рационалистическим методом построения образа. Стремясь обнаружить причинную связь явлений, Мериме ищет в каждом человеке и в каждом событии определяющие его социальные черты. В «Жакерии» действуют крестьяне и феодалы, купцы и ремесленники, монахи и «вольные» рыцари, придворные и члены воровской шайки. Социальная типичность и историческая верность центрального конфликта между феодала-

ми и крестьянами позволяют Мериме проследить движение многих человеческих судеб в их соотношении с общественной действительностью. Поступки и решения каждого из персонажей определяются его местом в реальной исторической жизни его времени.

Люди знатного феодала д'Апремона нарушают узаконенное право убежища в часовне, избивают и грабят крестьян, потому что беззаконие и насилие — единственный закон, признаваемый феодалами. Цвет феодального рыцарства проигрывает битву плохо вооруженным и не обученным военному делу крестьянам, потому что самонадеянные дворяне, мысли и поступки которых определяются кастовым чванством и пустой романтикой рыцарских обычаев, своевольны, неспособны стать единой сплоченной силой. В эпизоде рыцарского боя отчетливо звучит утверждение исторической обреченности феодализма.

Виртуозно владея искусством индивидуализации характера, речи, поведения героев, Мериме раскрывает их психологию как социальную психологию, связанную с мировоззрением определенной общественной группы.

Жильбер д'Апремон — представитель старой феодальной знати. В нем высоко развито чувство сословной чести; он прямодушен и храбр, верен рыцарским идеалам. Но он искренне убежден в том, что крестьяне — скоты, созданные богом для работы на дворянина. Его хладнокровная жестокость покоится на органически присущей ему феодальной идеологии. Не ограничиваясь групповой характеристикой феодалов и крестьян, Мериме видит внутри каждой из этих групп множество сословных разделений, оттенков, индивидуальных черт. Рядом с патриархальной, по-своему величественной феодальной знатью появляются предводители «вольных отрядов», английские и французские рыцари, грабители и убийцы, для которых не существует никаких идеалов, кроме наживы. Эта социальная группа — страшное порождение новой эпохи, в которой «деньги являлись силой всех сил»¹.

Колорит эпохи, историческая атмосфера создаются в пьесе Мериме не отдельными штрихами, не деталями причудливых костюмов и обычаев, а социальной типичностью конфликта и образов и воссозданием конкретных черт социальной и исторической действительности. Беспощадно точными красками рисует Мериме картину Франции после битвы при Пуатье — нищей и разоренной страны, доведенной до военной катастрофы и экономической разрухи преступной беспечностью и хищничеством феодальных правителей. С громадной силой встает в «Жакерии»

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 730.

тема народного горя, сочувствия страданиям народа. В решении проблемы народа Мериме стоит на позициях, резко противоположных романтикам. Он отвергает идеалистическое представление об исключительной личности, творящей историю. Ни дикая жестокость, ни безумная отвага феодалов не могут подавить народное движение. Народ — угнетенный, задавленный, униженный — поднимается как могучая волна, как грозная сила истории.

С еще большей точностью прослеживает Мериме человеческие судьбы и определяет социальные причины поведения, создавая образы антифеодалного лагеря — крестьян, лесной «вольницы» и т. д. Через пьесу проходит ряд трагических биографий. Деревенский кузнец, размозжив голову своей жене, обесчещенной феодалом, уходит в леса и становится Оборотнем, атаманом разбойничьей шайки, наводящей ужас на окрестное население. Мирный замлепашец Рено убивает феодала, избившего до смерти его сестру, и т. д. Мечь движет людьми, доведенными до отчаяния. Над крестьянами издеваются и грабят их феодальные властители, вольные отряды угоняют их скот, лесные шайки жгут их деревни.

Мериме не поэтизирует, не приукрашивает действительность. Он вводит беспощадную правду жизни. В пьесе рассказывается о том, что сенешаль бил ногой в живот беременную крестьянку, присевшую на мгновение отдохнуть от непосильной работы, и женщина умерла, родив мертвого младенца. По приказу феодала крестьянина четвертуют и запрещают хоронить казненного, выбрасывая части его тела на съедение собакам. Жизнь грязная, незащитная, голодная, пропитанная кровавым смрадом встает со страниц этой правдивой и суровой пьесы. И чем правдивее показано угнетение, тем справедливее кажется буря народного гнева. Реалистический метод Мериме усиливает социально-обличительную и революционную тему пьесы.

Но Мериме вырос в трагическую эпоху гибели многих революций. Утверждая закономерность революции как результат социальной несправедливости, он не находит в обществе силы, способной привести революцию к победе. В «Жакерии» нет ни одного полноценного положительного героя, потому что от создания идеализированного образа Мериме отказывается, а обнаружить его в условиях самой жизни он не может. Ни один из вождей восстания не способен стать до конца представителем народа, повести его к победе. Бунтарский анархизм Оборотня, честолюбие вставшего во главе крестьян монаха — брата Жана, феодальное мировоззрение Пьера делают их лишь временными участниками крестьянской революции. Ни один из них не способен поставить перед массой народа великие цели, сплотить и

убедить народ в необходимости длительной, упорной борьбы. Все они к тому же презирают народ.

А крестьяне, проявляющие в порыве гнева стихийный героизм, как гигантская лавина обрушиваются на своих врагов и сметают их с лица земли. Но они лишены политического кругозора и к тому же привязаны к своему клочку земли. Они легковверны, недальновидны, наивны. В плебейской массе городов Мериме также не видит силы, способной возглавить народное движение. Ремесленники и подмастерья ненавидят своих хозяев-буржуа. Они спускают лестницы с городских стен, чтобы восставшие крестьяне могли войти в город. Но рядом с криками: «Долой богатых!» «Долой буржуа!» — звучит крик: «Грабь, громи!», определяя главную цель «черни».

В 1820-х годах Мериме, разумеется, не мог увидеть в пролетариате грядущую силу победоносной революции. Но он не поднялся до исторически прогрессивного мышления и позднее. Утрата исторической перспективы вела его к глубокому социальному пессимизму, впоследствии определившему всю идейно-творческую эволюцию Мериме. Пессимизм отчетливо сказался уже в «Жакерии». Показав с громадной впечатляющей силой феодальные эксцессы и мощный взрыв народного негодования, Мериме завершает пьесу картиной разгрома крестьян. Революции изменяют один за другим все ее случайные попутчики. В испуганных крестьянах пробуждаются прежние суеверия, и они готовы ждать наказания за убийство «добрых господ». И когда их окружают королевские войска, они бегут в панике. Пьеса кончается картиной смятения и бегства, криком: «Спасайся кто может!»

Стендаль, восторженно встретивший «Театр Клары Гасуль», отрицательно отнесся к «Жакерии», хотя многое в ней было прямой реализацией требований самого Стендаля. И все же, несмотря на идейные противоречия этой пьесы и ее пессимистический финал, обличительная сила «Жакерии», утверждение в ней закономерности исторического процесса и народной революции, социальная типичность показанных в ней обстоятельств, столкновений и образов, присущая ей могучая реалистическая сила изображения делают драму Мериме одним из выдающихся произведений французской драматургии XIX века.

Но на сцену эта пьеса, разумеется, не попала. Этому помешала не только королевская цензура, но и художественное своеобразие пьесы. Стремясь к всестороннему охвату действительности, Мериме разрушил драматургическую форму, придав своим «сценам» эпический повествовательный характер. «Жакерия» Мериме прокладывала путь скорее реалистическому роману, чем драматургии XIX века. Но в большой драматургической тра-

диции Франции замечательная драма Мериме сыграла значительную роль, оплодотворив искания многих современных нам передовых художников французского театра (Р. Роллан, Ж.-Р. Блок), сумевших преодолеть социальный пессимизм Мериме, придя к пониманию великой исторической миссии пролетарской революции.

5

Таким образом, крупнейшие драматургические явления периода Реставрации не вошли в репертуар французского театра и остались драмами «для чтения».

Из драматургии оппозиционного характера на сцену проникли лишь умеренно-осторожные произведения, протестующая мысль которых не выходила за рамки либерализма. Представителем этого направления в драматургии стал с первых лет Реставрации Казимир Делавинь (1793—1843) — один из самых репертуарных авторов в 20-е и 30-е годы XIX века.

Делавинь родился в Гавре в семье негодья. В 1811 году он выступил в качестве поэта-бонапартиста, и эта репутация привлекла к нему симпатии оппозиционных элементов в период Реставрации. Популярность Делавиня усилилась после появления в 1818—1819 годах серии его патриотических стихов в классицистском стиле — «Национальные оды» («Messéniennes»), в которых он прославлял Францию, поработенную Священным союзом. Вскоре Делавинь попал под подозрение реакционного правительства Бурбонов и поэтому лишился в 1822 году занимаемой им должности библиотекаря королевской канцелярии. Но свободомыслие Делавиня не носило революционного характера, ограничиваясь рамками либерального негодования. Это отразилось и в его драматургической деятельности. Политический либерализм и умеренное новаторство определили все творчество Делавиня.

В 1819 году он дебютировал на сцене театра Французской Комедии трагедией «Сицилийская вечерня», написанной в строго классицистской манере, с тщательным соблюдением всех условностей французской трагедии. Делавинь привлек внимание современников не литературным новаторством, а либеральной проблематикой своей пьесы. Национально-освободительная тема в «Сицилийской вечерне» увлекла широкие круги зрителей, только что переживших иностранную оккупацию. Но, по существу, в трагедии Делавиня революция была больше похожа на дворцовый переворот, а патриотическая идея оттеснена банальным конфликтом чувства и долга. Только ненависть народа к Бурбонам, вызывавшая настороженное внимание зрителей ко

всяким политическим намекам, привела к шумному успеху этой пьесы.

Ассоциации с современностью породили и популярность следующей трагедии Делавина — «Пария» (1821). Несмотря на крайнее неправдоподобие фабулы, напыщенность языка и бездейственность, трагедия имела успех. Навянные философскими повестями Вольтера тирады на тему о несправедливости социального неравенства и антиклерикальная окраска пьесы заменили отсутствовавший в ней драматизм.

В те же годы Делавинь создает несколько комедий («Комедианты», 1820; «Школа стариков», 1823; «Принцесса Аврелия», 1828). Но крупным комедиографом он не стал, хотя его комедия «Школа стариков» в блестящем исполнении Тальма и актрисы Марс имела триумфальный успех и открыла Делавиню два года спустя двери Французской Академии. Крайне благожелательный, идеализированный образ буржуа Данвила противопоставлен в этой комедии аристократическому легкомыслию, светской вольности нравов. Но в «Школе стариков» нет сатирического обличения аристократии. Эта пьеса — не более чем сентиментальный призыв к добросердечию и семейным добродетелям.

В борьбе между феодальной реакцией и демократической оппозицией, а также между консервативными и передовыми литературными течениями Делавинь занял промежуточную, соглашательскую позицию. Сохраняя в основном классицистскую догму, он постепенно вводил в свои трагедии некоторые новаторские черты, подсказанные романтической драматургией В. Гюго, А. Дюма-отца и других.

В 1829 году Делавинь создает трагедию «Марино Фальеро», в которой отразились эти влияния. С точки зрения консервативной критики и общественности вызывающе дерзким был самый факт заимствования сюжета у Байрона, имя которого было ненавистно сторонникам Священного союза. Кроме того, история мятежного венецианского дожа, восставшего против тирании знати и примкнувшего к демократическому заговору, звучала накануне революции 1830 года почти открытым утверждением законности революционного протеста. Но пьеса Делавина была далека от глубокой философско-политической проблематики трагедии Байрона. Он вводит отсутствовавшую у Байрона любовную линию, ослабляя этим развитие и решение центрального конфликта. Трагедия Делавина сильнее акцентировала внимание на муках совести неверной жены Марино Фальеро и ее любовника — племянника дожа, чем на политической линии пьесы.

Идейной неопределенности соответствовала и эклектичность форм. Сохранив условности классицистской трагедии, Дела-

винь пытался придать большую динамичность диалогу, ввел некоторые бытовые детали (например, игру в шахматы), нарушил единство места. Эти новшества вызвали негодование представителей литературной реакции. Но, по существу, новаторство Делавиня было крайне умеренно. Молодые романтики смеялись над несообразностями пьесы и архаической возвышенностью ее языка.

В предисловии к пьесе Делавинь выступил принципиальным защитником того идейно-художественного компромисса, который был намечен в его пьесе. Объявляя себя вождем новой школы, он требовал терпимости ко всем течениям в области драматургии. Но все же современники восприняли «Марино Фальеро» как произведение, усиливающее позиции прогрессивно-демократического лагеря драматургии. В значительной мере это объяснялось тем, что Делавинь, признанный автор театра Французской Комедии, решился на этот раз отдать свою пьесу театру Порт-Сен-Мартен — ведущему бульварному театру, широко посещаемому демократическим зрителем. В предисловии к пьесе Делавинь с большой похвалой отозвался о тщательности ее постановки и талантливости актеров и призывал авторов, следуя его примеру, отдавать свои пьесы в бульварные театры. Значение спектакля «Марино Фальеро» усиливалось тем, что он как бы утвердил право «низового» театра на высокую литературную драму, тем самым подготовив базу для постановки большинства крупнейших произведений прогрессивно романтической драматургии.

После Июльской революции Делавинь быстро сумел заручиться покровительством короля Луи-Филиппа. Его умеренный либерализм и эклектическая платформа казались всем «здорово-мыслящим» буржуа 1830-х годов более приемлемыми, чем смелые, беспокойные выходы представителей демократического романтизма. Отсюда и неизменный успех пьес Делавиня у буржуазного зрителя.

В условиях Июльской монархии протест Делавиня против тирании абсолютизма становится более конкретным и уходит из сферы классицистских абстракций. Это определяет более активный интерес Делавиня к романтическому учению о «местном колорите», его увлечение Шекспиром. Ярче всего это отразилось в лучшей трагедии Делавиня «Людовик XI» (1832). Стремясь к конкретизации исторических обстоятельств и образов, Делавинь обращается к изучению старинных французских хроник. Современная историческая школа воздействовала даже на этого осторожного новатора. Обращаясь к национальной истории, он создает уже не абстрактный образ тирана из классицистской трагедии, а сложный образ старого короля, в характеристике кото-

рого Делавинь идет за хрониками и за Вальтером Скоттом, блестяще обрисовавшим Людовика XI в романе «Квентин Дорвард». Знаменитый монарх, один из создателей французского абсолютизма, беспощадно рубивший головы непокорным феодалам, показан Делавинем отнюдь не величавым. Запершись в своем укрепленном замке Плесси ле-Тур, под охраной шотландской гвардии, в обществе своего цирюльника Оливье и верховного судьи Тристана — страшного исполнителя кровавых приказов короля, этот король охвачен угрызениями совести и суевренным ужасом. Вспышки гнева, прежней властной силы, коварства сменяются трусливым отчаянием, страхом приближающейся смерти.

Интерес пьесы сводится к обрисовке образа Людовика XI. Вся фабула, весьма искусственная и неправдоподобная, составлена, в сущности, из ряда мало связанных между собой сцен, каждая из которых, однако, дает возможность раскрыть какую-либо сторону характера короля. Многокрасочность этого центрального образа, динамика его внутреннего развития привлекли внимание к этой роли не только крупных французских актеров, но и многих актеров за рубежом. В России она была одной из коронных ролей В. А. Каратыгина, ее ввел в свой репертуар великий итальянский трагик Э. Росси.

Однако даже в этой пьесе, отразившей общественный подъем начала 1830-х годов, нет не только революционной, но даже антимонархической мысли. Через всю пьесу проходит привлекательный образ дофина, вступающего на престол после смерти отца. Криками: «Король скончался! Да здравствует король!» завершается трагедия, которая осуждает жестокого короля, но утверждает короля доброго.

В следующей трагедии, «Дети Эдуарда» (1833), Делавинь обращается к шекспировской теме. После «Людовика XI» — это лучшая пьеса Делавиня. Страшный образ герцога Глостера, будущего Ричарда III, идущего к трону через горы трупов, хотя и лишен шекспировской глубины, но все же выписан Делавинем рельефно и убедительно. Трогательные образы Елизаветы, матери юных принцев, убитых по приказу Глостера, и самих принцев — Эдуарда и Ричарда, смелых и любящих мальчиков, нежно привязанных друг к другу и к матери, способствовали успеху трагедии, державшейся на сцене около пятидесяти лет. Но и в этой пьесе королю-преступнику Ричарду III противопоставлен «добрый» король, воплощенный в образе принца Эдуарда. Делавинь даже в самых смелых своих драмах не ссорился с цензурой и королевской властью.

Дальнейшие пьесы Делавиня уже не поднимаются до обличительной силы «Людовика XI» и «Детей Эдуарда». Правда,

историческая комедия «Дон-Жуан Австрийский» (1835) имела шумный успех и тоже долго держалась на сцене. Но эта прозаическая пьеса, где Делавинь разрабатывает историческую фабулу в тонах анекдота и пересыпает патетические сцены водевильными остротами, знаменовала отход Делавиня даже от умеренно оппозиционных позиций. Недаром эта пьеса так напоминает исторические комедии консервативного буржуазного драматурга Скриба. Основной идеей и на этот раз является утверждение монархического принципа.

Следующие пьесы Делавиня («Семья времен Лютера», 1836; «Популярность», 1838; «Дочь Сида», 1839; «Советник-доносчик», 1841) были значительно слабее его предыдущих пьес. Утеря оппозиционной темы привела драматурга к художественному упадку.

Когда Делавинь умер, на его место во Французской Академии был избран знаменитый критик-романтик Сент-Бев, который по традиции произнес хвалебную речь в честь своего предшественника. Этот панегирик был, однако, по существу, весьма язвительным. Сент-Бев перечислил в нем все качества, которыми Делавинь обладал бы, если бы он был «борцом», а не «соглашателем». Эта кличка «соглашатель», изобретенная Сент-Бевом, навсегда осталась за Делавинем. Его популярность, весьма значительная у буржуазного зрителя периода Июльской монархии, не пережила его.

6

Если на сцене театра Французской Комедии шли главным образом классицистские произведения и Делавинь определил одну из главных репертуарных линий привилегированного театра, то сцены бульварных театров периода Реставрации были почти целиком заполнены мелодрамой. В этом жанре демократического театра в известной мере отразился нарастающий протест народа против режима Реставрации, и потому многие мелодрамы подвергались преследованиям. И действительно, как ни далека от революционности была мелодрама периода Реставрации, все же изображаемая в ней борьба добра и зла ассоциировалась в сознании демократического зрителя с конкретными фактами социально-политической жизни.

В эти годы мелодрама приобретает все более мрачный колорит. Все чаще она отказывается от пропаганды мешанских добродетелей и даже зачастую ликвидирует канонический для жанра счастливый конец. В мелодрамах 1820-х годов появляется образ сумрачного, меланхолического героя, морально противопоставленного несправедливому злобному миру, и вводятся кро-

вавые развязки. Все это придает мелодраме ярко выраженный романтический характер. Наиболее популярными представителями мелодрамы 1820-х годов являются Дюканж, Добиньи, Пти-Мере, Антье. В многочисленных пьесах, созданных ими, обличалось хищничество и корыстолюбие правящих классов и прославились чистые сердцем простые люди, жертвы обмана и насилия.

Самым крупным драматургом этой группы был Виктор Дюканж (1783—1833), либеральный литератор и журналист, неоднократно платившийся штрафами и тюремным заключением за свои нападки на реакционный режим Реставрации. Дюканж первый начал стыдиться термина «мелодрама» и называл свои пьесы «драмами». Он дебютировал в 1812 году мелодрамой «Двойное похищение». Но первый крупный успех принесла Дюканжу драма «Калас», в которой он обратился к острой антиклерикальной теме. Образ замученного и казненного фанатиками протестантского купца Каласа не только вызывал глубокое сочувствие но и вызывал ненависть к религиозному изуверству, оживляя в памяти имена Вольтера и М.-Ж. Шенье. Хотя в мелодраме Дюканжа несчастья Каласа объясняются личными и случайными мотивами (месть «злодея», оклеветавшего Каласа), все же этой пьесой Дюканж открыто встал в ряды оппозиционной литературы.

Следующая его мелодрама, «Тереза, или Женевская сирота» (1820), имела один из самых крупных успехов среди всех мелодрам XIX века. В этой пьесе Дюканж рассказал трогательную историю чистой девушки, преследуемой негодяем, который стремится овладеть ее приданым. Громадный успех этой драмы объясняется ее гуманистической темой. Поверхностно, неглубоко, не вскрывая причин совершающихся событий и поэтому строя сюжет на «эффектных» случайностях, придающих пьесе авантюрно-занимательный характер, Дюканж все же приближался здесь к большой теме передовой литературы; он рассказал о том, что в злобном мире корыстных расчетов и наживы чистый сердцем человек обречен стать жертвой насилия и преступлений.

Чем больше усиливается в стране политическая и клерикальная реакция, тем громче начинает звучать в драматургии Дюканжа обличительная, романтическая тема. Стремление к напряженной действительности и к социальному обоснованию конфликтов толкнуло Дюканжа к использованию сюжетов Вальтера Скотта. Мелодрама Дюканжа «Ламермурская невеста» (по одновременно роману Вальтера Скотта, 1828) стала в глазах современников одним из первых образцов зарождающейся прогрессивно романтической драматургии. История трагической любви Люси Астон и Эдгара Равенсвуда, пытающихся пронести



Сцена из мелодрамы «Тереза, или Женевская сирота» В. Дюканжа.
Театр Амбигю-Комик, 1820 г.



Зрители бульварного театра на представлении мелодрамы

свое большое, чистое чувство через море лжи и насилия, поставила тему высокой романтической страсти, обреченной на гибель в безнадежной борьбе с обществом.

Но самым значительным произведением Дюканжа является его знаменитая драма (написанная в содружестве с Дино) «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827). Рисуя губительную страсть к игре, овладевающую душой Жоржа де Жермани, Дюканж соприкасается с одной из центральных тем литературы XIX века. Господствующая в буржуазном мире власть золота искажает человека, убивает гуманистическое содержание личности, с неизбежностью рока ведет героя к преступлению. Погоня за деньгами становится движущей силой драмы. Жорж оказывается втянутым в темные, преступные дела, разоряет свою семью, подделывает векселя, становится убийцей и грабителем. Самоубийство героя, осознавшего всю глубину своего падения, завершает эту мрачную драму, насыщенную ощущением трагизма.

Даже в этой лучшей своей пьесе Дюканж не может подняться до общественной проблематики, до социальных обобщений. Всю вину он перекладывает на «злодея» Варнера, ложного друга, влекущего слабовольного героя к гибели. Но лежащая в основе драмы Дюканжа жизненно правдивая, несущая социально типические черты тема привела к усилению реалистических элементов, позволила Дюканжу в известной мере преодолеть мелодраматический шаблон и встать на путь более глубокого раскрытия характера Жоржа де Жермани. Стремясь проследить этапы морального падения своего героя, Дюканж резко нарушает все драматургические догмы. Действие его трехактной пьесы длится тридцать лет, герой проходит путь от юности до старости, от богатства до крайней нищеты, от зарождающейся страсти к игре до самых глубин порока и преступления. Тем самым Дюканж ставит совершенно новые задачи перед актерами, расширяя диапазон актерского творчества и полностью разрушая все пережитки сословной эстетики классицизма. Он требует показа характера в психологическом развитии, в возрастных изменениях, в различных социальных условиях. Все это привлекло к мелодраме Дюканжа интерес крупнейших актеров не только французского, но и европейского театра. Во Франции грандиозный успех в ней имели Фредерик-Леметр и Мари Дорваль. В России «Тридцать лет, или Жизнь игрока» ввели в свой репертуар П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин.

Наивысшим подъемом протестующих настроений Дюканжа стали антиклерикальные мелодрамы, написанные им в период Июльской революции, — «Тоннингтонский монастырь» и «Иезуит» (1830). Последнюю пьесу Дюканж создал вместе с Пиксе-

рекурсом. Драма, изображавшая злобного лицемера-попа, втирающегося в честную буржуазную семью и приносящего ей бесчестье, страдание и гибель, как бы вновь воскрешала традиции «Тартюфа» и драматургии французской революции 1789—1794 годов.

Но после революции социальная тема ослабевает в творчестве Дюканжа. Сентиментально морализующая история, изложенная им в его последней мелодраме «Шестнадцать лет тому назад» (1831), уже лишена социально-обличительной мысли.

Несмотря на то, что и в драматургии Дюканжа сказались обычные для мелодрамы черты художественной вульгарности, неполноценного раскрытия характеров и жизненных связей и т. д., все же в его творчестве отразился общественный подъем 1820-х годов, и мелодрамы Дюканжа во многом подготовили романтическую драму и социальную драму следующего десятилетия.

7

Политическая атмосфера последних месяцев Реставрации была чрезвычайно тревожной и напряженной. В стране росло глухое недовольство. Экономический кризис и политика бессмысленной реакции, на путь которой стал Карл X, привели к созреванию революционной ситуации. Социально-политическая поэзия, которая расцвела во Франции в 1820-х годах (Бартеlemi и Мери, Беранже и другие), завоевывает огромную популярность в эти последние дни власти Бурбонов. Театр не мог принять столь непосредственного участия в подготовке революции, так как был связан с цензурой. Но предпосылки политического театра, которые складывались в конце 1820-х годов, дали бурные всходы после Июльской революции.

Выпущенные правительством 26 июля 1830 года сверхреакционные указы («ордонансы») были толчком, нарушившим неустойчивое общественное равновесие. 27 июля начались революционные выступления, которые уже на следующий день перешли в массовое вооруженное восстание. Три дня боев в Париже и волна восстаний в ряде французских городов привели к победе революции. Династия Бурбонов перестала существовать.

Среди восьмидесяти тысяч бойцов, сражавшихся на июльских баррикадах 1830 года, было много представителей художественной интеллигенции — поэтов, журналистов, драматургов, актеров, запечатлевших впоследствии в своем творчестве накаленную атмосферу трех героических дней.

Парижские театры с громадным энтузиазмом и необычайной быстротой откликнулись на политические события. Поток пьес, отражающих политическую борьбу народа, залил сцены фран-

цузских театров. 29 июля восставший народ овладел Тюильрийским дворцом и водрузил на нем трехцветное знамя революции. А уже 2 августа, когда мостовые еще были разрыты, а баррикады не разобраны, в театре Нувоте играли маленькую пьесу Вильнева и Массона «на патриотическую тему», где зрители увидели картины недавних боев, солдат, перешедших на сторону народа, где пелись куплеты в честь студентов Политехнической школы, возглавивших многие революционные отряды.

17 августа в театре Водевиль была поставлена пьеса «27, 28 и 29 июля», авторами которой были Дювер и директор Водевилья, революционный деятель Этьен Араго. Здесь тоже показывались баррикадные бои, восторженно приветствовалось уничтожение цензуры, возрождение национальной гвардии и впервые появилась карикатурная фигура иезуита.

В пьесах первых революционных дней звучит еще радостное опьянение боем и уверенностью в светлом будущем. В увлечении победой первое время не замечали беспочвенности этого оптимизма. В июльские дни 1830 года снова произошло то, что характерно для всякой буржуазной революции, — победив при помощи народных масс, буржуазия мгновенно захватила власть и пожала в свою пользу плоды героизма и кровавых жертв народа.

Далеко не сразу широкие массы народа и демократической интеллигенции осознали результаты прихода к власти финансовой олигархии. Но ощущение недовольства и разочарования в результатах революции возникло очень быстро и питало оппозиционные настроения художников различных направлений и классовых позиций.

Бульварные театры моментально отразили это общественное настроение. Появились пьесы, драматизирующие тему, поднятую месяц спустя после революции Огюстом Барбье в знаменитом стихотворении «Добыча». Барбье скорбит об обманутом народе. С яростью и сарказмом обрушивается он на тех, кто, не принимая участия в боях, захватил добычу, завоеванную кровью народа. Эта тема проникает и на сцену. Уже в сентябре 1830 года появляются пьесы («Люди завтрашнего дня» Дэпаньи, театр Одеон; «Ярмарка мест» Байяра, театр Водевиль, и другие), изображающие представителей правящих кругов, которые во время революции трусливо прятались в укромных убежищах. Теперь они выдают себя за героев, толпятся в передней министров, получают назначения, пенсии, награды. А раненные на баррикадах рабочие и студенты, лишенные всякой награды, отправляются в госпиталь.

Воспользовавшись отсутствием цензуры, театры немедленно возобновили пьесы, созданные в годы первой революции:

«Карл IX» Шенье, «Робер, атаман разбойников» Ламартельера снова замелькали на афишах. Особое место в этом ряду занимает мелодрама «Монастырские жертвы» Монвеля. В 1830 году тема этой пьесы была остро актуальной. Французский народ имел достаточно причин ненавидеть церковников. Всем памятно было вызывающее поведение иезуитов во время Реставрации, насильственное помещение детей в духовные школы, кровавый «закон о святотатстве» (1825). «Монастырские жертвы» положили начало потоку антииезуитских пьес 1830 года, в которых вылилась ожесточенная ненависть народа к страшному «черному братству». Фигура иезуита становится излюбленным объектом насмешки или заменяет прежнего злодея мелодрамы.

Не ограничиваясь иезуитами, драматургия бульваров берет под обстрел монахов всех орденов. Но капуцины, доминиканцы и францисканцы чаще всего вызывали только веселую насмешку, выступая в ролях первых комиков и простаков. Серия пьес рисовала монахов — обжор и сластолюбцев, показывала их грешки, раскрывала всякого рода «монастырские тайны».

В течение первых месяцев Июльской монархии в театре резко активизируется «наполеоновская» тема, при Бурбонах запрещенная цензурой. В 1830 году пьесы о Наполеоне появлялись пачками. Ни один эпизод его жизни не остался неиспользованным — от грандиозных исторических событий до интимных деталей его частной жизни (пантомимы Олимпийского цирка «Переход через Сен-Бернар» и «Император», историческая хроника-обозрение А. Дюма «Наполеон, или Тридцать лет истории Франции» и т. д.).

В этих пьесах нашла выражение прежде всего мечта о народном герое и страстный патриотизм народа, не забывшего еще оскорбления национального чувства в 1815 году, когда войска «союзников» заняли Париж. Средством самообмана в данном случае служило искажение истории, подмена реального образа Наполеона образом демократа, почти революционера.

В пьесах первых месяцев после Июльской революции явно проступали черты, характерные для формирующегося сценического романтизма. «Романтичен» был причудливый экзотический пейзаж грандиозных пантомим, переносивших зрителя из Египта в Мадрид, из Москвы в Фонтенбло; романтическим бунтарским протестом были насыщены мелодрамы, разоблачавшие злодеяния иезуитов, романтической была мечта о героизме и вместе с тем утверждение неизбежности крушения героизма в условиях буржуазной Франции.

Разочарование в результатах революции и резко критическое, враждебное отношение большей части французского общества к финансовой клике, захватившей власть, стали той питательной

почвой, на которой вырос демократический романтизм 1830-х годов. Вслед за наплывом политически злободневных пьес, непосредственно отражавших настроения первых послереволюционных месяцев, на французской сцене одна за другой появились крупнейшие романтические пьесы, во многом определившие дальнейшее развитие театра и актерского искусства.

Однако прогрессивно романтической драматургии пришлось завоевывать сцену в трудных условиях. Растущая активность пролетарского движения и движения мелкобуржуазной демократии, волна восстаний 1830-х годов вызывали беспокойство правящих кругов, стремившихся обуздать все проявления оппозиционного духа. Правительство Луи-Филиппа было чрезвычайно недовольно вольностью театров. С самых первых дней в прессе стали раздаваться голоса о необходимости ограничения свободы театров. Эта кампания велась организованно и настойчиво. В 1831 году она привела к постановлению, которое запрещало театрам «подстрекательство к действиям, являющимся преступлениями или правонарушениями, нападки на короля и королевское достоинство, выступления против Палаты, иностранных правительств и легально признанных культов, мятежные крики, оскорбление общественной нравственности или религии, изображение на сцене лиц живых или умерших менее двадцати пяти лет тому назад, вне зависимости от того, называют их или изображают так, что их можно узнать».

Новый закон всей тяжестью обрушился именно на агитационный репертуар, порожденный революцией. Отныне со сцены изгонялись иезуиты, живые и недавно умершие политические деятели, уничтожалась самая возможность постановки современной политической темы. Предварительная цензура официально не вводилась, и театры имели право на свой страх и риск ставить любую пьесу. Но после премьеры дело передавалось в суд, и это влекло за собой запрещение неугодной пьесы, смещение дирекции, наложение штрафа на актеров и т. д.

Закон 1831 года был только первым шагом наступления правительства Луи-Филиппа на объявленную революцией «свободу». В последующие годы правительство продолжало под разными предлогами нарушать принятую в 1830 году Конституцию, включающую параграф о свободе печати. Но до середины 1830-х годов Луи-Филипп не решался перейти к системе прямых репрессий. Только в 1835 году, после кровавого подавления восстаний 1834 года и неудавшегося покушения Фиески на Луи-Филиппа, буржуазная реакция открыто перешла в наступление.

Одним из первых ее проявлений были так называемые «сентябрьские законы», восстанавливающие самую суровую цензуру. Отныне вся литературная и театральная продукция подвергалась

предварительному просмотру цензурной комиссии, и все «предосудительное» тщательно вычеркивалось или запрещалось. Всякий противоправительственный выпад карался теперь либо штрафом от 10 до 25 тысяч франков, либо тюремным заключением. Несмотря на взрыв возмущения в широких общественных кругах, разгул реакции не приостановился. Почти сразу после появления «сентябрьских законов» закрывается ряд периодических изданий, запрещаются десятки пьес, изгоняется малейший намек на политическую тематику. Театр и драматургия, равно как и литература периода Июльской монархии, развиваются в условиях одного из самых циничных и наглых видов политического террора — террора финансовой олигархии. И террор этот наложил свою печать на многие явления театральной жизни.

8

Мелодрама и после Июльской революции продолжала оставаться основой репертуара бульварных театров. Но социально-обличительные ноты в ней потепенно затухают. На первый план в большинстве мелодрам 1830—1840-х годов начинает выступать авантюристность, чисто внешняя фабульная занимательность.

Для этого периода характерны мелодрамы Жозефа Бушарди (1810—1870) с неправдоподобными, запутанными интригами, нагромождением ужасов, нелепыми ситуациями («Рыбак Гаспардо», 1837; «Звонарь собора святого Павла», 1838; «Пастух Лазарь», 1840; «Цыган Парис», 1842, и другие). В качестве образца мелодраматической фальши, характерной для Бушарди, можно привести мелодраму «Цыган Парис», в которой использованы все сюжетные штампы «черного жанра» — яды, подземелья, летаргический сон, принимаемый за смерть, узурпатор престола, совершающий чудовищные злодеяния, подмена детей в колыбели, роковые тайны и пр. И все эти ужасы и запутанные узлы распутывает благородный герой — цыган Парис, который ведет неистовую борьбу с узурпатором, четыре раза появляется под разными личинами, скрываясь от злодея, и в конце одерживает полную победу, причем не только возвращает престол законному герцогу, но и видит сына своего наследником престола.

Подобного рода демагогические, мнимодемократические мотивы присущи многим мелодрамам этой эпохи.

Весьма плодовитым драматургом был Огюст Анисе-Буржуа (1806—1871), поставивший много мелодрам, водевилей и феерий. Он близок к Бушарди по своему пристрастию к запутанным сюжетам и дикому нагромождению неправдоподобных событий. В его пьесах постоянно появляются замаскированные

люди, совершаются таинственные убийства, бушуют преувеличенные страсти; вместе с тем им присуща сентиментальная патетика, направленная на утверждение буржуазной морали («Венецианка», 1834; «Кровавая монахиня», 1835; «Хозяйка Сен-Тропеза», 1844; «Черный доктор», 1846, и другие).

Среди авторов мелодрам периода Июльской монархии выделяется Адольф-Филипп Деннери (1811—1899), в пьесах которого звучало искреннее сочувствие к людям, ставшим жертвами несправедливости, и к смелым, жизнерадостным героям, заступникам слабых и обиженных. Деннери ближе всех других создателей мелодрамы 1830—1840-х годов стоял к лагерю прогрессивных романтиков.

В 1844 году вместе с частым своим сотрудником Дюмануаром он написал пьесу «Дон Сезар де Базан» на сюжет, подсказанный крупнейшим романтическим актером Франции Фредериком-Леметром. Создав в 1838 году роль Рюи Блаза в одноименной драме В. Гюго, Фредерик-Леметр мечтал сыграть роль второго героя этой пьесы — деклассированного испанского гранда Сезара де Базана, веселого поэта и гуляку, равнодушного к аристократическим титулам, беспечно расточившего свое состояние и близкого к общественным низам. Так как роль Рюи Блаза принесла Фредерику-Леметру огромный успех, он не хотел оставлять ее. Поэтому у него зародилась идея создать новую пьесу с Сезаром де Базаном в качестве главного действующего лица. Итак, в 1844 году герой драмы Гюго вновь предстал перед зрителями крупнейшего бульварного театра Порт-Сен-Мартен. В этой пьесе подчеркивался демократизм Сезара де Базана, его готовность приходить на помощь слабым и обиженным, сочетание в его характере бесшабашной удали с высоким чувством чести и человеческого достоинства. Авторы сделали его соперником короля Карла VII испанского в любви к уличной плясунье Маритане. Высмеивая короля и его министра, противопоставляя их коварство, ложь, мрачную злобу душевному благородству Сезара де Базана, авторы насыщают свою «драму с пением» (по существу, комедию-водевилъ) антимонархической идейностью. Жизнерадостность этой пьесы, привлекательность ее центрального героя завоевали симпатии советского зрителя. Она шла и идет в ряде наших театров, а в 1957 году была экранизирована советским режиссером И. С. Шапиро.

Демократизм, сочувствие к простым людям звучат и в таких драмах Деннери, как «Мари-Жанна» (1845), «Старый капрал» (1853), и других. Деннери продолжал традицию мелодрамы почти до конца XIX века. В 1874 году им написана (совместно с Кормоном) знаменитая мелодрама «Две сиротки», переведенная на многие языки и завоевавшая успех во многих странах

мира. Рассказанная в этой пьесе история двух девушек-сироток, связанных нежной, преданной дружбой и ставших жертвами предательства и преступления, полна трогательного сочувствия к несправедливо гонимым. Перенеся действие в XVIII век, Деннери показывает преступления знатного негодяя и нищей воровки с ее сыном — бандитом, которые в одинаковой степени пользуются безнаказанностью. И в то же время мелодрама дает картины жестокого произвола начальника полиции, который бросает в тюрьмы и ссылает на каторгу ни в чем не повинных людей. Увлечательность сюжета, действенность, гуманистические черты этой мелодрамы продлили ее популярность и в XX веке. В 1922 году виднейший американский кинорежиссер Д. У. Гриффит экранизировал ее. А в 1927 году К. С. Станиславский поставил на основе этой пьесы (правда, переработанной Вл. Массом) спектакль «Сестры Жерар», много лет державшийся на сцене Московского Художественного театра.

Но при всех привлекательных чертах пьес Деннери в них немало мелодраматической фальши, призывов к христианскому милосердию, социальной демагогии. «Злодеям»-аристократам в них всегда противопоставляются «добрые» аристократы, носители высоких нравственных чувств. Преступники в них всегда терпят моральное возмездие, а бедные сироты вознаграждаются богатством и титулом. Социально-обличительная мысль в драматургии Деннери звучала непоследовательно и приглушенно.

Не углубляясь в сущность общественных противоречий и не давая философско-морального осмысления жизненных вопросов, мелодрама не могла пойти дальше филантропического, сентиментального сочувствия сирым и убогим. Основные идейно-художественные победы принесли французскому театру те драматурги, искания которых были направлены на решение больших идеологических задач, выдвинутых борьбой демократических сил. Первым из этих драматургов был создатель французской романтической драматургии Виктор Гюго.

ГЮГО

1

Ведущее место в развитии французского романтического театра заняла драматургия Виктора Гюго, величайшего представителя демократической и гуманистической литературы XIX века.

Гюго родился в 1802 и умер в 1885 году. За время своей долгой жизни он был свидетелем трех революций, которые потрясли Францию.

Первые творческие шаги Гюго были определены средой, окружавшей его в детстве и в юности. Поэт рос в условиях наполеоновской империи, в обстановке напряженной политической борьбы.

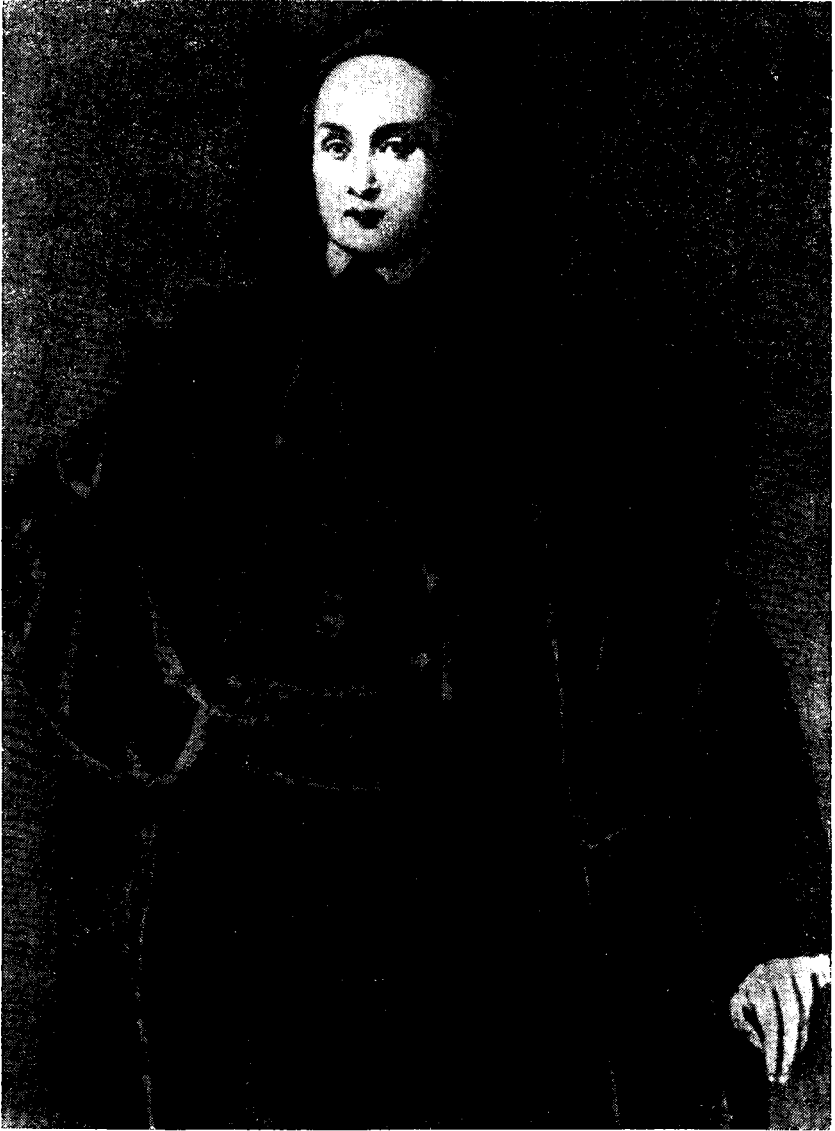
Он был сыном простого ремесленника, дослужившегося в наполеоновской армии до чина генерала. Мать же его, дочь крупного судовладельца, была убежденной католичкой и роялисткой. Родители Гюго разошлись. Воспитанный матерью, Гюго в ранней юности испытал на себе влияние консервативных идей (он начал свой путь поэта с четырнадцати лет). Для первых литературных произведений Гюго характерны роялистские настроения и защита классицистских принципов в искусстве.

В середине 1820-х годов, в период реставрации Бурбонов и в связи с нарастанием общенационального протеста против реакционного феодального режима, Гюго порывает с роялистскими идеями и встает во главе прогрессивного, демократического крыла французских романтиков, творчество которых было направлено на расшатывание идеологических устоев режима Карла X. Увлеченный идеями формирующегося в эту пору утопического социализма, Гюго гневно обрушивается на господствующие условия общественной жизни, выступает против чудовищных социальных контрастов богатства и нищеты, мечтает о счастливой, свободной жизни, о полноценном развитии человеческой личности, о торжестве добра.

С самого начала своего творчества Гюго обращается к разработке драматических жанров, переходя от увлечения классицистской трагедией («Иртамена», «Ателия, или Скандинавы») к «плебейскому» жанру мелодрамы («Инес де Кастро», 1817; «Эми Робсар», 1822).

В 1827 году Гюго, уже завоевавший известность поэта и романиста, создает драму «Кромвель». Предисловие к этой драме стало программным документом всего прогрессивного крыла романтиков и сделало Гюго теоретиком и вождем романтической школы. Огромная популярность предисловия к «Кромвелю», сразу вызвавшего бурные дискуссии и восторженные отклики, объясняется тем, что Гюго удалось выразить в своей эстетической программе настроения широких демократических общественных кругов. Провозглашенное Гюго требование эстетического раскрепощения было воспринято и как политический вызов режиму Реставрации.

Вслед за Гизо и Стендалем Гюго ставит вопрос о необходимости создания нового искусства, которое отвечало бы требованиям эпохи. Он все время подчеркивает, что традиции феодальной, дореволюционной Франции не могут сегодня удовлетворить общество. Дерзким выступлением против реставратор-



Виктор Гюго

ских устремлений Бурбонов прозвучало и восхваление Наполеона, и напоминание о казни Карла I и Людовика XVI, и пронизывающая весь трактат защита свободы мысли, заставляющая Гюго гневно протестовать против свирепствовавшей реакционной цензуры. С этих позиций Гюго обрушивается и на классицизм, видя в нем воплощение старого, разбитого революцией мира, и призывает ударить «молотом по теориям, поэтикам и системам»¹.

«Единство времени не более обосновано, чем единство места», — утверждает Гюго, возмущенно протестуя против того, чтобы богатое разнообразие внешнего мира, полного драматизма и острых противоречий, «мерить все одной и той же мерой». Холодный разум классицизма догматически уродует жизнь, убивает главный источник искусства — воображение. Слепое следование признанным авторитетам и образцам неизбежно приводит к искусственности, к забвению главного — верности природе. Художник, зажатый в «клетку единств», заменяет живые сцены рассказами, картины — описаниями и вынужден все действие драмы переносить за кулисы.

В своей беспощадной критике рутинного искусства классицизма Гюго руководствуется важнейшим незублемым для него положением — зависимостью искусства от окружающего его мира. Продолжая развивать мысли, высказанные в *Сталь*, Гюго выражает абсолютную веру в прогресс, в непрерывное поступательное движение цивилизации. Правда, в пылу полемики он противоречит самому себе, отрицая исторически прогрессивное значение классицизма XVII века. Но весь пафос предисловия направлен на утверждение соответствия искусства на каждом этапе его развития современным общественным явлениям.

Утверждая связь искусства с историческими условиями, Гюго понимает под ними только идеологические явления и поэтому неизбежно приходит к идеалистической схеме развития искусства. Он указывает на три периода истории человечества и его культуры: первобытная эпоха — юность, древняя эпоха, то есть античный период, — зрелость и новое время, или романтическая эпоха, — старость. Эта схема строится на имманентном понимании духовной жизни. «Поэзия эта истощает себя, вращаясь вокруг себя самой», — говорит Гюго о древней эпохе и видит источник романтического искусства в христианском дуализме, пришедшем на смену материалистической гармонии язычества. Христианское учение, его положения о жизни земной и небесной, о вечной борьбе духа и плоти обогатили, с точки зрения Гюго, искусство нового времени, впервые позволив художникам

¹ Здесь и далее Гюго цитируется по изданию: Виктор Гюго, Собр. соч. в пятнадцати томах, М., Гослитиздат, 1953—1956.

рядом с возвышенным поставить низменное, рядом с трагическим — комическое.

Эти новые эстетические ценности открыли миру поэты третьего, романтического, периода — Ариосто, Сервантес, Рабле. Так Гюго делает величайших художников эпохи Возрождения выразителями христианского спиритуализма. Гармоническое слияние контрастов ярче всего воплотилось в драматургии Шекспира, которого Гюго считал величайшим образцом для всех современных поэтов. Драма, как высший род поэзии, включающий в себя и лирику и эпос, достигла наивысшего выражения в творчестве Шекспира, сочетавшего воедино, по мнению Гюго, лучшие черты крупнейших французских драматургов — Корнеля, Мольера, Бомарше.

Попытка Гюго опереться в борьбе с классицизмом на авторитет Шекспира глубоко прогрессивна, хотя, уступая Стендалю в понимании реализма Шекспира, Гюго рассматривает его творчество внеисторично и видит в нем черты, характерные для романтического художника.

В своей положительной эстетической программе Гюго исходит из необходимости расширить рамки искусства, утвердить в искусстве природу и истину во всем их жизненном многообразии. «Все, что содержится в природе, содержится и в искусстве», — говорит Гюго. Для его драматургической теории характерна решительная борьба против статичности, скованности классицизма. Он требует драмы, наполненной действием, острыми столкновениями, настаивает на динамическом развитии сюжета, напряженном драматизме, широком охвате пестрой и противоречивой действительности.

На этом этапе Гюго считает высшей формой поэтического искусства драму, которая одна способна передать многообразие и драматизм жизни; в ней одной «есть бездны и бушуют грозы». Драма, по словам Гюго, «должна быть концентрирующим зеркалом, которое не только не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и концентрирует их, превращает мерцание в свет, а свет — в пламя». «Театр есть оптический прибор», — пишет Гюго, высказывая ряд верных суждений, перекликающихся с мыслями Стендала и подготавливающих эстетическую программу критического реализма.

Гюго справедливо отмечает, что задача искусства не сводится к бесцветному фотографированию жизни. Реальное в искусстве не равнозначно реальному в жизни, замечает Гюго. Он утверждает, что поэт должен выбирать в мире явлений «не прекрасное, а характерное», «воспроизводить реальность событий, особенно реальность нравов и характеров». Художник должен черпать материал «только из первичных источников» и «особенно

остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Мольеру».

Все эти положения Гюго звали к созданию нового искусства, раскрывали перед художниками широкие горизонты. Однако противоречивость взглядов Гюго сказалась и в его положительной программе. Он призывает поэта «советоваться только с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа». Как подлинный романтик, Гюго подменяет объективно-правдивое отображение действительности в искусстве своим субъективным восприятием ее и поет гимн воображению и фантазии художника.

Колоссальное значение в развитии романтической драмы и театра имела разработанная Гюго поэтика контрастов. Действительная жизнь, указывает Гюго, строится на контрастах: смешное и страшное, трагическое и комическое, возвышенное и низменное существуют рядом и одновременно. Отсюда требование Гюго сочетать в драме *sublime* (возвышенное) и *grotesque* (гротескное, уродливо-смешное). Гюго видит в гротеске «одну из величайших красот драмы». Гротеск нарушает однообразие, вносит в драму то смех, то ужас и способствует передаче богатства и противоречивости жизненных явлений. Умение сочетать противоположное сделало великими гениями Мольера и «бога театра» Шекспира.

Требование Гюго передать в драме все контрастное многообразие жизни обогатило практику романтического театрального искусства, помогло преодолению однолинейности классицистских образов, сломало грани между жанрами, ввело на сцену острую характерность. Но в самой романтической поэтике контраста сказалась идеалистическая и метафизическая установка автора предисловия. Возвышенное и гротескное выступают у Гюго как незыблемые категории. Мир воспринимается как извечное сочетание крайностей — добра и зла, между которыми идет непрерывная борьба.

Гюго выдвигает требование всестороннего изображения человеческой личности, обязательной передачи средствами искусства ее многообразия и противоречивости. Он говорит о показе *homo et vir* (человека и мужа), обосновывая этот тезис на примере центрального героя своей драмы — Кромвеля. Кромвель одновременно грубый солдат и тонкий политик, тиран Европы и игрушка в руках своей семьи. Показать в гармонии все эти контрастные свойства героя и составляет задачу поэта. Но, декларируя необходимость показа «человека и мужа», Гюго фактически отрывает своего героя от социально конкретной действительности, что и приводит к типично романтической концепции исключительной личности. Теория характера Гюго генети-

чески связана с просветительским учением Дидро, который в свое время, полемизируя с эстетикой классицизма, требовал показа человека в совокупности его общественного состояния и семейного положения и верил в возможность обретения гармонического идеала личности. Но романтическая личность у Гюго раздираема внутренними противоречиями, придающими ей трагическое звучание. Сочетание в герое возвышенного и гротескного начала приводит к нагромождению романтических контрастов.

Гюго усваивает характерный для науки и искусства XIX века принцип историзма. Следуя заветам Сталь и опираясь на опыт буржуазной исторической науки 1820-х годов (Тьерри, Гизо), Гюго выдвигает требование правдивого изображения в искусстве исторического момента, точного воспроизведения деталей, колорита места и времени (*couleur locale*). Однако идеалистический подход к явлениям общественной жизни мешает ему вскрыть социальную сущность исторической эпохи. История становится для Гюго ареной борьбы абстрактных этических сил. Реальная историческая действительность подменяется «правдивыми деталями». И тем не менее утверждаемое Гюго требование передачи местного колорита было важнейшим завоеванием романтической эстетики и подготавливало теорию и практику критического реализма.

Борясь против сословного догматизма и рационализма классицистской драматургии, ратуя за слияние трагедии и комедии, Гюго одновременно требует полного освобождения языка. Он очень верно ставит вопрос о развитии языка, говоря, что «человеческий ум всегда движется вперед, изменяется, и вместе с ним изменяется и язык». Потому, вырабатывая новые принципы драмы, Гюго выдвигает требование новых языковых средств выражения. Защищая стихотворную драму, утверждая, что стих — это «оптическая форма мысли», Гюго решительно протестует против однообразия александрийского стиха. «Нам желателен стих свободный, непосредственный, честный... легко и свободно переходящий от комедии к трагедии, от возвышенного к гротескному», — пишет он. Одновременно Гюго в противовес Стендалю решительно протестует против прозы, которая, по его словам, ограничивает фантазию художника. Для эстетической теории Гюго 1820-х годов характерно отрицание грубой жизненной прозы, требование поэтизации реальности. Это находит выражение и в призыве Гюго к созданию стихотворной драмы, к изображению ярких образов, могучих чувств, бурных страстей.

Идейная противоречивость Гюго, расплывчатость его положительных идеалов не помешали ему осознать главную художе-

ственную задачу эпохи. Он выступил подлинным новатором, заявив: «Пусть на смену придворной литературе явится литература народная». Это и делало его признанным вождем демократического крыла французского романтизма 1820-х годов. Мысли, изложенные Гюго в предисловии к драме «Кромвель», получили дальнейшее развитие в его статьях и предисловиях к драмам 1830-х годов.

2

Вступления Гюго на подмостки театра с нетерпением ожидали все те, для кого литературное новаторство связывалось с политической оппозицией режиму Реставрации.

Драма «Кромвель» не ответила этим ожиданиям. Гюго предназначал ее для Тальма, но после смерти актера (1826) перестал ориентироваться на театр и создал громоздкую пьесу. Она не могла быть поставлена на сцене не только в силу своей композиционной рыхлости и огромных размеров (шесть тысяч стихов); главная причина заключалась в ее идейной неопределенности и драматургической незрелости. В драме сказался характерный для Гюго интерес к эпохе бурных революционных событий. Однако он не дает в пьесе четкой идейной программы. Он сталкивает два борющихся лагеря — монархистов и республиканцев (аристократов и пуритан-буржуа), последовательно и убедительно развенчивая и тех и других. Этим борющимися силам Гюго противопоставляет образ Кромвеля. Но он показывает его не как крупного революционного деятеля, а как честолюбца, мечтающего овладеть английским престолом. Тем самым развенчивается и образ Кромвеля. В пьесе не остается никакой положительной силы, за исключением слепого поэта Мильтона, постигающего губительность честолюбивых замыслов Кромвеля, но стоящего в стороне от политической борьбы. Вся драма пронизана глубоким скептицизмом, выражавшим политические колебания Гюго, который теряет в этот период роялистские иллюзии, но еще очень далек от республиканизма. В пьесе сказалась и художественная незрелость Гюго-драматурга. Он нагромождает в ней контрастные положения, вводит гротескные образы, стоящие вне действия.

Задача создания новой романтической драмы была решена Гюго в «Марьон Делорм» (1829). В этой пьесе отразилась политическая радикализация Гюго накануне 1830 года, что и привело к запрещению драмы королевской цензурой. Пьеса попала на сцену только после Июльской революции.

Сюжет «Марьон Делорм» строится на историческом материале Франции XVII века. Но подлинно историчен в драме только пестрый фон, великолепно выписанные Гюго внешние

черты эпохи, детали быта, одежды, своеобразие улиц, толпы, острые характерные зарисовки отдельных фигур. Это увлечение конкретно-чувственным изображением мира явилось выражением восстания молодого Гюго против аскетической абстрактности классицизма. Динамические и разнообразные, насыщенные местным колоритом жанровые «массовки» сыграли большую роль в сценической реформе, произведенной романтиками. Они требовали ломки канонической мизансцены классицистского театра. Для передачи прихотливого и свободного движения толпы не годились ни построение полукругом, ни привычная фронтальность классицистского спектакля, ни балетная завершенность жеста. Эти массовые сцены заставляли овладевать всей глубиной сценической площадки, искать методы жизненно правдоподобного изображения на сцене поведения толпы. Новаторское значение романтической драмы Гюго и других драматургов-романтиков в значительной мере заключалось в том, что они ввели на сцену осязаемый «вещный мир». Эта «вещность» романтической драмы помогла французскому театру в его движении к сценическому реализму.

Но исторический жанризм не мог заменить подлинного раскрытия существенных противоречий эпохи. В «Марьон Делорм», как и в других пьесах Гюго, действуют реальные исторические персонажи, но весь ход действия определяется этическими столкновениями. Отказываясь от социального обоснования событий и поступков героев, Гюго неизбежно приходит к нагромождению случайностей, играющих в разворачивании конфликта определяющую роль. Однако демократизм Гюго всегда заставляет его видеть доброе начало в отверженных и угнетенных, а олицетворением зла выступают в его драмах прежде всего представители государственной власти, воплощающие ту-пость и жестокость.

Пьесой «Марьон Делорм» Гюго вступил в открытую полемику с А. де Виньи — признанным вождем консервативного крыла романтизма. В своем программном романе «Сен Марс» (1826) А. де Виньи, давая обличительную характеристику Ришелье, стоял на феодально-реставрационных позициях и утверждал в качестве положительного героя романа аристократа Сен Марса. Гюго в драме «Марьон Делорм», используя тот же исторический материал, противопоставил разоблачаемому им образу деспота Ришелье гонимым обществом людей, носителей высокой гуманистической морали. Не давая объективной политической оценки исторической роли Ришелье, Гюго сделал его аллегорией зла, символом антинародной власти. Сам Ришелье не появлялся на сцене, осуществляя свою роль через шпиона Лафемаса, безжалостного, как породивший его закон.

Критическая направленность драмы усиливается введением в нее образа короля Людовика XIII. Продолжая традиции буржуазного революционного классицизма и развивая тему, намеченную М.-Ж. Шенье, Гюго рисует слабого, ничтожного правителя. Образ этого трусливого безвольного короля, ничего не понимающего в государственных делах и подвластного жестокому кардиналу, убивал самую идею королевской власти и в канун Июльской революции воспринимался как прямой политический намек на последнего Бурбона — Карла X.

Выразителями положительного начала в пьесе Гюго выступают незаконнорожденный юноша Дидье и куртизанка Марьон Делорм. Намеренно избирая своими героями людей, стоящих не только вне высших общественных сфер, но вообще вне официального понятия «общества», Гюго делает их выразителями своей гуманистической программы. Образы эти овеяны дыханием подлинной поэзии, проникновенным лиризмом.

Герой «Марьон Делорм» Дидье — первый романтический герой во французской драматургии. Хотя Дидье становится жертвой Ришелье и на его столкновении с властью строится острая политическая тема пьесы, по существу, сам Дидье стоит вне конкретной политической жизни XVII века. Гюго не раскрывает характер своего героя в реальных исторических обстоятельствах, не связывает Дидье с жизненными событиями породившей его эпохи. Он дан в пьесе вне социальной и бытовой характеристики. Погруженный в страсть, охваченный лирической экзальтацией, отрешенный от конкретной действительности, разочарованный и сумрачный, Дидье, по существу, выступает как типичный «байронический» герой.

Для Дидье моральная оценка мира — вопрос личного бытия. Без веры в добро он не может существовать. Именно поэтому любовь становится для него смыслом жизни.

Чистота Марьон, ее духовная красота для Дидье, как и для самого Гюго, — залог возможной победы добра в мире. Поэтому внезапное крушение иллюзий, которое переживает Дидье, узнав о недавней профессии своей возлюбленной, он воспринимает не только как личное несчастье. Для него это крушение веры в человека. Он отдает себя в руки Лафемасу, потому что ему больше нечем и незачем жить. Дидье не восстает активно.

В этой пьесе решается вопрос — есть ли ради чего восставать, возможно ли преодоление зла, существует ли доброе начало в человеческой природе?

Положительный ответ на этот вопрос создает пафос гуманистического гимна, который Гюго поет человеку. И поскольку эта проблема ярче всего раскрывается через Марьон, она и становится главной героиней пьесы.

Обличительная идея заключена в самом человеческом обаянии героини-куртизанки, нравственно более чистой, чем те, кто призван править, опираясь на законы и справедливость. Нарочито контрастен образ Марьон, прошедшей через все глубины нравственного падения, но оказавшейся способной на большое человеческое чувство любви, которая духовно преобразует ее. Привлекательность этого образа усиливается тем, что именно в Марьон заложено действенное начало. Когда Дидье за дуэль оказывается присужденным к смертной казни, Марьон бросается на борьбу за жизнь своего возлюбленного. И в этой борьбе против несправедливости формируется ее сознание, вырастает ее протест, достигающий кульминации в финальной сцене, где Марьон кричит в иступлении слова ненависти и гнева Ришеле — палачу в пурпурной мантии. Этот образ с большой силой несет протестующую романтическую мысль и тот страстный призыв к справедливости, к человечности, к милосердию, который составляет сущность гуманистических устремлений Гюго и порождает высокую поэтическую красоту его драматургии.

В «Марьон Делорм» отчетливо воплотились характерные особенности всей драматургии Гюго: изолированность героев от реальных исторических обстоятельств, подмена классового конфликта моральным, но вместе с тем демократизм, горячее сочувствие к «отверженным», беспощадность обличения общественной несправедливости, вдохновенная поэтичность, политически злободневное звучание. Типичен для драматургической манеры Гюго и решительный отказ от классицистского канона. Нарушая сословную градацию жанров, Гюго вводит в «высокую» стихотворную драму героев «низшего» плана, острогротесковые, характерные, комические сцены, живую разговорную речь.

Реализуя требования, выдвинутые им в предисловии к «Кромвелю», Гюго преобразует александрийский стих. Языковая реформа французской поэзии — одна из величайших заслуг Гюго. Опираясь на богатство народного языка, он решительно выступил против реакционного крыла литературы, сделав поэзию и драму достоянием широких народных масс. «Нет слов-патрициев и нет плебеев-слов» — декларировал Гюго в 1830-е годы. Эти «слова-плебеи», естественные слова разговорного языка, вошли в драматургию Гюго как ее живая основа. Стремясь раскрыть антитезу «возвышенного» и «низменного», Гюго строит все действие и отдельные образы на резких контрастах: всеильный король оказывается жалким ничтожеством, а куртизанка — носительницей высочайшей морали; все действующие лица разбиты на две резко контрастные группы, выражающие либо злое, либо доброе начало; веселые, шумные жанровые сцены внезапно сменяются высокой патетикой трагических сцен и т. д.

Те же черты характерны и для следующей пьесы Гюго, «Эрнани» (1830), написанной им в ответ на запрещение «Марьон Делорм» и во многом близкой к ней по проблематике.

Снова Гюго сталкивает здесь героя-отщепенца с королем, делая разбойника Эрнани подлинным олицетворением благородства, высокого понимания чести и страстной, самоотверженной любви. Король же обрисован в первых трех актах пьесы в разоблачительных тонах, как легкомысленный юнец, готовый ради мимолетного наслаждения принести в жертву честь, счастье, жизнь своих подданных. Столкнувшись с королем Карлосом в любви к донье Соль, Эрнани ненавидит его не только как соперника в любви, но и как тирана. И все же, несмотря на то, что борьба героя в «Эрнани» гораздо более политически осознана, чем в «Марьон Делорм», и доведена до создания заговора с целью цареубийства, протестующее звучание этой пьесы снижено примиренческим решением конфликта между героем и королевской властью. По ходу пьесы король Карлос избирается императором Германии под именем Карла V. В огромном монологе, который Карлос произносит в четвертом акте, ожидая избрания, он предстает внезапно как вдумчивый и глубокий мыслитель, как правитель, сознающий силу народных масс и свою зависимость от них.

Сознание огромной ответственности, лежащей теперь на нем, производит перелом в душе короля. Обличительные краски исчезают с тех страниц, где император Карл V прощает схваченных заговорщиков, демонстрируя милосердие как высшую «тайну управления». Бальзак, подвергший резкой критике неправдоподобие фабулы, характеров и поведения героев «Эрнани», подчеркивает непоследовательность героя пьесы, «непримиримая» ненависть которого «падает при первом дуновении милости». Снимается даже демократизм героя: разбойник Эрнани оказывается принцем Арагонским. Но даже при таком повороте фабулы драматург приводит действие к трагической развязке, утверждая тем самым непреодолимость противоречия между личностью и обществом. Вопреки логике сюжета Эрнани становится жертвой мести и гибнет вместе с доньей Соль. Этот трагический финал по замыслу Гюго призван доказать этическую бескомпромиссность, цельность, духовную красоту его героя.

Несмотря на идейную и художественную непоследовательность, противоречивость пьесы, постановка «Эрнани» в феврале 1830 года в театре Французской Комедии превратилась в этапное событие в истории романтического театра. Сложившаяся в стране революционная ситуация определила характер восприятия пьесы. Борьба классицистов против «Эрнани» име-

ла отчетливый политический оттенок: недаром Гюго объявил романтизм либерализмом в литературе. Протестующий пафос большей части пьесы, пронизывающий ее дух мужества, патетика борьбы отвечали оппозиционным настроениям масс. Сочетание литературного новаторства с тираноборческой темой ополчило против «Эрнани» все силы литературно-политической реакции. В ход были пущены разнообразные средства, чтобы заранее скомпрометировать пьесу Гюго и тем подготовить ее провал. Хотя репетиции проходили «при закрытых дверях», противники Гюго подслушивали у дверей, тайком пробирались в зрительный зал и затем в искаженном, карикатурном виде распространяли по городу отдельные стихи и выражения, вызывая хохот и издевательства. Театр Водевиль даже ухитрился еще до премьеры спародировать одну из сцен «Эрнани». Реакционные газеты начали травлю Гюго, намекая на его политическую неблагонадежность и на безнравственность его новой пьесы. Все это создало напряженную обстановку внутри театра и острое неприятие пьесы Гюго ведущими актерами.

Весь этот шум, поднятый вокруг пьесы, крайне обострил общественный интерес к ней. Премьера «Эрнани» превратилась в политическую демонстрацию. Передовые круги французского общества восприняли протестующее звучание пьесы Гюго как призыв к борьбе с существующим строем. На защиту «Эрнани» встала вольнолюбивая, оппозиционно настроенная к господствующему режиму молодежь. На премьере «Эрнани» происходили настоящие бои. Аристократия специально ездила в театр осмистывать «Эрнани». Среди защитников «Эрнани» находились многие прогрессивные деятели искусства, в том числе молодой Бальзак, споривший с Гюго по вопросам творческого метода, но защищавший смелое новаторство пьесы. Несмотря на все усилия реакции, это произведение утвердило романтическую драму на французской сцене.

Премьера «Эрнани» состоялась в феврале. А через пять месяцев, в июле 1830 года, произошла революция, свергнувшая Бурбонов и расчистившая путь буржуазному развитию Франции.

Творчество Гюго 1830-х годов развивается в условиях нарастания противоречий буржуазного общества, проявившихся очень ясно в первых выступлениях французского пролетариата. Оставаясь на либерально-утопических позициях, Гюго в эти годы глубже вглядывается в жизнь общества, где цинично и нагло хозяйничает победившая финансовая клика. В произведениях Гюго отчетливее начинает звучать тема разоблачения социальной несправедливости. В романе «Собор Парижской богородицы» (1831) бездушному миру католицизма и аристо-



«Битва» на премьере «Эрнани» В. Гюго

кратии Гюго противопоставляет образы людей из народа, гибнущих в страшном мире угнетения, обмана, злобного лицемерия. В повести «Клод Ге» (1834) Гюго впервые рисует образ безработного рабочего, показывая губительное влияние обще-

ства на судьбу своего героя. Правда, Гюго ограничивается проповедью милосердия, не делая революционных выводов, но сама постановка темы говорит об углублении и конкретизации демократических симпатий писателя.

Эти настроения отразились и в послереволюционной драматургии Гюго. В течение 1830-х годов он пишет одну за другой драмы: «Король забавляется» (1832), «Лукреция Борджа» (1833), «Мария Тюдор» (1833), «Анджело» (1835), «Рюи Блаз» (1838). Предисловия к этим пьесам свидетельствуют о сдвигах в художественном сознании Гюго, о влиянии на него эстетической мысли современного утопического социализма. Выступая против безыдейности в искусстве, Гюго подчеркивает воспитательную роль драматургии, ее общественное значение, требует вывести на сцену народ.

В этих пьесах Гюго развивает тот же круг проблем, стремясь пробудить в зрителях ненависть к тирании и глубокое сочувствие к образам борющихся и мужественных героев. Революционная атмосфера 1830-х годов определяет большую политическую заостренность драматургии Гюго этих лет.

Пьеса «Король забавляется» — непосредственный отклик Гюго на республиканское восстание в Париже в июне 1832 года, целью которого было свержение монархии. Кровавое подавление двухдневной героической борьбы рабочих и мелкобуржуазных республиканцев произвело на Гюго огромное впечатление. Много лет спустя он описал эти героические дни в романе «Отверженные» (1861), прославив тех самых республиканцев 1832 года, которые, по выражению Ф. Энгельса, «действительно были представителями народных масс»¹.

В 1832 году Гюго еще не был готов к тому, чтобы вывести на сцену подлинных героев современности. Но в это время он создал одну из своих наиболее политически острых пьес. Хотя в драме «Король забавляется» заключен мотив морального искупления, на первый план выдвигается гневное разоблачение развратного негодяя, сидящего на троне. Когда в последнем действии шут Трибуле топчет ногами мешок, думая, что в нем лежит труп короля, и произносит неистовый, полный страстной ненависти монолог, тема морального возмездия отступает на второй план и громче всего звучит центральная мысль пьесы — призыв к цареубийству, к борьбе и мести тирану. Да и самая трагедия Трибуле — гибель его дочери, ставшей жертвой грязной прихоти короля, — это беспощадный обвинительный акт против коронованного развратника.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 28.

Правительство «короля-буржуа» Луи-Филиппа усмотрело в пьесе подстрекательство к антиправительственным действиям, и на второй день после премьеры пьеса была запрещена, пав одной из жертв закона 1831 года, фактически восстановившего цензуру. Гюго апеллировал к общественному мнению. Он написал к печатному изданию пьесы страстное, взволнованное предисловие, в котором защищал свои права французского гражданина напоминанием о конституции, принятой Луи-Филиппом при вступлении на престол. Он подробно разбирает свою пьесу, доказывая ее глубокую нравственность, и требует справедливости. Когда же это не помогло, он подал в суд, требуя от театра Французской Комедии уплаты неустойки. Судебный процесс привлек громадное количество слушателей, и дело о запрещении пьесы Гюго получило широчайшую огласку. Но запрет остался в силе, и пьеса была возобновлена в театре Французской Комедии только через пятьдесят лет, в 1882 году.

Июльские события 1832 года способствовали углублению новых идейных тенденций, возникших в творчестве Гюго после 1830 года. Это нашло выражение в прозаической драме «Мария Тюдор» (1833). В центре этой драмы стоит образ королевы, воплощающий кровавое самовластие и безграничный произвол. Дикому разгулу страстей и злобному коварству придворного круга Гюго противопоставляет мир простых людей, полных душевного благородства и нравственной чистоты. Усиливая социальную остроту пьесы, Гюго делает носителем своей положительной программы не бунтарскую личность «вообще», а честного труженика, ремесленника Гильберта. Гюго далек от того, чтобы создать реалистический социальный характер человека из народа, но в этой драме впервые появляется подлинно демократический герой, в котором зреет ненависть к корыстной и развращенной знати. В «Марии Тюдор» нет идеи морального возмездия, нет и трагической предопределенности событий. Гюго смело показывает в этой пьесе, как под влиянием народа, поднявшегося на борьбу, рушатся преступные замыслы королевы. Вера Гюго в силу и мощь народа определяет благополучный финал пьесы, завершающийся казнью негодяя-фаворита, освобождением и счастьем бесправного бедняка Гильберта.

Антиирианическая тема звучит и в следующих пьесах Гюго — «Лукреция Борджа» (1833) и «Анджело» (1835). Написанные прозой, эти пьесы близки по жанру к мелодраме. Гюго нагромождает эффектные, но малооправданные ситуации, подменяющие социальную и психологическую логику развития действия мелодраматической авантюристкой, сталкивает в рез-



М-ль Марс в роли Тизбе. «Анджело» В. Гюго. Театр Французской
Комедии, 1835 г.

ко контрастном противопоставлении носителей абстрактных моральных начал. Но и в этих пьесах звучит протест против общественной несправедливости; они пронизаны страстной любовью к человеку, составляющей сущность гуманистических устремлений Гюго.

Эту особенность его творчества подчеркивает В. Г. Белинский, неоднократно резко критиковавший романтический метод Гюго. «Что такое... — говорит Белинский, — все драмы Гюго? — Усилие доказать, что и в самых искаженных человеческих натурах есть прекрасные стороны... что развратная Марион де Лорм может восстать от унижения и возвратить свое утраченное женственное достоинство через чувство любви, развратный шут Трибюле может нежно любить свою дочь, а гнусное чудовище Лукреция Борджиа может обнаруживать глубокое материнское чувство и т. п.»¹. Именно в этом Белинский видел причины «сильнейшего влияния» и популярности драматургии Гюго.

Сентябрьские законы 1835 года, означавшие наступление буржуазной реакции на передовое искусство, заставили Гюго наряду с многими другими художниками на несколько лет прекратить работу для театра.

Но Гюго не был поколеблен в своих оппозиционных, демократических настроениях, что и нашло выражение в одной из его лучших драм, «Рюи Блаз» (1838). Пьеса была поставлена в созданном специально для романтической драмы театре Ренессанс и имела огромный успех у зрителя, хотя буржуазная пресса подвергла ее резкой критике. Гюго предпослал драме предисловие, явившееся выражением его политической программы этих лет. Он ставит целью на материале испанской истории XVII века дать разоблачение паразитизма аристократии и хищнического стяжательства верхушки общества, фактически обрушивая удар на правящую финансовую клику Франции 1830-х годов. Гюго противопоставляет преступному хищничеству правящих кругов «народ, у которого есть будущее и нет настоящего... бедный, умный и сильный».

Конфликт драмы по замыслу Гюго строится на столкновении народа и правящих верхов. Драматургическое действие пьесы развивается на показе борьбы центрального героя Рюи Блаза (по мысли автора олицетворяющего народ) с придворным миром. Это сразу же определило исключительную социальную значимость пьесы и обусловило ее бытование на сцене вплоть до наших дней.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 420—421.



Сцена из драмы «Рюи Блаз» В. Гюго. Театр Ренессанс, 1838 г.

Идеалистическое понимание общественных явлений и на этот раз мешает Гюго дать социально типическое решение конфликта. Столкновение Рюи Блаза с разоблачаемым Гюго придворным миром мотивировано исключительно личными любовными отношениями. Романтическая история любви лакея Рюи Блаза к испанской королеве не только демонстрировала излюбленные Гюго контрасты, но и определяла весь внутренний мир героя. Все чувства и поступки Рюи Блаза, обусловленные его любовью к абстрактному идеалу добродетели, воплощенному в образе королевы, носят романтически отвлеченный характер. Но вместе с тем в уста этого героя-плебея Гюго вкладывает гневный пафос своей демократической протестующей мысли. Пронизывая всю пьесу страстным обличением, Гюго достигает кульминации в знаменитом монологе третьего акта, где Рюи Блаз клеймит гневными, бичующими словами преступную свору грандов, которые раздирают на куски живое тело Испании, думая только о том, «как бы набить карман и убежать потом». В этом же монологе звучит тема народного горя, встает образ народа, отдавшего «кровь и пот трудов своих» для удовлетворения алчных притязаний знати.

Рюи Блаз — программный положительный герой Гюго. Этот выходец из низов наделяется высоким благородством, чистотой,



Эскиз костюма Рюи Блаза. Художник Луи Буланже, 1838 г.

бескорытием, горячей любовью к родине. Когда Рюи Блаз волею обстоятельств становится министром, в нем раскрывается яркая талантливость, глубокий ум, способность к свершению великих государственных дел. В решении образа Рюи Блаза отчетливо проявились все специфические особенности романтического метода Гюго. Наделяя Рюи Блаза отдельными моральными чертами, характерными для подлинного представителя народа, Гюго рисует его как человека необычайного, исключительного. Романтического герой, носитель идеи протеста, Рюи Блаз лишен исторически конкретных признаков эпохи.

Значительно более жизненно конкретны в драме персонажи отрицательного лагеря. Хотя основной антагонист Рюи Блаза — вельможа дон Салюстий — несет в себе, как и другие главные отрицательные персонажи драматургии Гюго, идею абстрактного зла, вся масса представителей придворного мира наделяется правдивыми жизненными штрихами. Гюго идет здесь по пути обличения буржуазно-аристократической олигархии, заимствуя для обрисовки второстепенных персонажей черты, подсказанные самой французской действительностью 1830-х годов.

Особое место занимает в драме образ деклассированного дворянина дона Сезара де Базана, развернутую характеристику которого Гюго дает в предисловии к драме. Этот «добрый и смелый человек, умный и прямодушный», беспечно растративший фамильное состояние и ставший беспутным бродягой, занимает столь значительное место в драме именно потому, что он стоит вне рамок официального общества и фактически противопоставлен ему. Образом жизнерадостного, человечески обаятельного дона Сезара Гюго дополняет образ Рюи Блаза, так как в силу своей деклассированности Сезар де Базан помогает выявлению хищнической беспринципности и аморализ-

ма правящих кругов. Не являясь программным героем, Сезар де Базан написан гораздо более живыми красками; в нем особенно ясно проявилось стремление Гюго к «шекспировским» образам, требование изображать не прекрасное, а характерное.

Жизненность и сценическая выразительность образа Сезара де Базана побудили исполнителя роли Рюи Блаза Фредерика-Леметра обратиться к драматургам Дюмануару и Деннери с просьбой написать специальную пьесу о похождениях этого героя. В 1844 году появилась пьеса «Дон Сезар де Базан», до настоящего времени бытующая на сцене. «...Сколько однако истинно хорошего и истинно рыцарского в этой оборванной фигуре бродяги-гранда»¹, — писал М. Горький о доне Сезаре де Базане.

3

Драма «Рюи Блаз» — высшее выражение протестующей романтической мысли Гюго. После разгрома парижского восстания 1839 года, проходившего под руководством Бланки, наступил новый этап в жизни Июльской монархии. К власти пришли наиболее консервативные круги французской финансовой буржуазии, вступившей на путь решительной борьбы против всяких либеральных реформ и стремившейся к укреплению монархии Луи-Филиппа. Это нашло выражение прежде всего в разгроме многочисленных тайных заговорщических обществ, активно действовавших в 1830-е годы. Но подавить растущее недовольство народных масс оказалось невозможным. С начала 1840-х годов во Франции усиливаются противоречия между двумя основными классами буржуазного общества — буржуазией и пролетариатом. Это изменение соотношения классовых сил, подготовившее выступление французского пролетариата в июне 1848 года, определило сдвиги, происшедшие в сознании буржуазной интеллигенции в начале 1840-х годов. Крах заговорщической тактики мелкобуржуазных тайных организаций, распад единой либеральной оппозиции и укрепление буржуазной монархии приводят Гюго к идейному кризису и временному отступлению с позиций боевого, демократического искусства.

В эти годы Гюго идет на соглашение с монархией Луи-Филиппа, принимает титул пэра Франции и поражает своих бывших единомышленников монархической речью, произнесенной им при вступлении во Французскую Академию в 1841 го-

¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 23, стр. 71.

ду. Этот, хотя и недолгий, отказ Гюго от прогрессивных позиций привел его к творческому кризису. Единственное законченное произведение Гюго в 1840-е годы — драма «Бургграфы» (1843).

Заменив историческую тему легендарной, Гюго в этой пьесе отказался от того конфликта, который определил протестующее звучание его прежних драм. Здесь нет противопоставления антагонистических общественных сил, отсутствует образ борющегося героя-бунтаря. Тем самым драма оказалась лишенной действенного начала и приобрела эпический характер. Мрачная, кровавая эпопея деградации четырех поколений феодального рода, несмотря на благополучную развязку, проникнута ощущением пессимистической безысходности. Гюго ставит в центре, как он сам говорит, «две великие и таинственные силы: рок и провидение; рок, стремящийся покарать, и провидение, стремящееся простить». Эта идеалистическая установка сочетается с откровенно монархической тенденцией. Монархизм Гюго особенно ясно проступает, если сравнить обрисовку образа императора Фридриха Барбароссы в драме «Бургграфы» и в поэме революционного немецкого поэта Г. Гейне «Германия, или Зимняя сказка», написанной в те же годы (1844). В то время как Гейне дает беспощадно сатирическое изображение Барбароссы и недвусмысленно призывает к свержению монархии, Гюго воплощает в идеализированном образе императора идею милосердного провидения. Надуманность и нежизненность образов драмы, мрачная символика и тяжеловесная риторика были конкретным выражением кризиса романтической драматургии.

Провал «Бургграфов» в театре не был случайной неудачей Гюго; в нем нашло выражение крушение мировоззрения буржуазно-демократической и мелкобуржуазной революционности 1830-х годов. Французский театр 1840-х годов, идя по пути утверждения классовых интересов буржуазии, отказывается и от романтического бунтарства Гюго и от критического реализма Бальзака. После «Бургграфов» Гюго на много лет замолкает как писатель. Он возвращается к литературной работе лишь в 1850-е годы.

Определяющим фактором в дальнейшем развитии Гюго стала революция 1848 года, во время которой разразилась, по словам К. Маркса, «первая великая битва»¹ между пролетариатом и буржуазией. Контрреволюционный переворот Луи Бонапарта в 1851 году довершил политическое воспитание Гюго. Отныне и до конца своей жизни он оставался «солдатом

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 29.

республики», защитником идей демократии и беспощадным критиком буржуазного общества.

С 1852 года Гюго находится в изгнании; он возвращается во Францию лишь через восемнадцать лет. В эти тяжелые годы, гонимый французским и английским правительствами, Гюго не теряет связи с родиной и вырастает в подлинного трибуна свободы. С болью и скорбью наблюдает он разгул реакции во Франции и создает политические памфлеты, разоблачающие захватившего власть Луи Бонапарта — «Наполеона маленького», по его выражению. Клеймя и разоблачая политику Наполеона III, Гюго остается на идеалистических позициях в понимании исторического процесса. Маркс указывает, что Гюго не раскрывает классовых корней государственного переворота 1851 года и «видит в нем лишь акт насилия со стороны отдельной личности», вместо того чтобы показывать, как «классовая борьба во Франции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя»¹.

Несмотря на это, деятельность Гюго в годы изгнания имела огромное международное значение. В 1859 году он поднимает свой голос в защиту Джона Брауна — американца, возглавившего восстание негров и приговоренного к смертной казни. Он выступает против колониальной политики Англии и Франции в Китае, он защищает борцов за национальное освобождение Ирландии, приветствует борьбу жителей Крита против турецкого ига. В эти годы завязывается дружба Гюго с великим русским демократом А. И. Герценом, которого он называет своим доблестным братом по борьбе и испытаниям. Гюго сотрудничает в издаваемом Герценом журнале «Колокол». Друзьями и единомышленниками Гюго становятся также Джузеппе Гарибальди и другие пламенные борцы за свободу. Гюго вырастает теперь в большого национального поэта, писателя, публициста.

1850—1860-е годы — это время, когда в результате промышленной революции во Франции была внесена «ясность в классовые отношения»². Во Францию широко проникают идеи К. Маркса и Ф. Энгельса, в 1864 году возникает 1 Интернационал. В то же время это период начавшегося кризиса буржуазной культуры, появления в ней первых упадочнических тенденций.

В обстановке сложной идейной борьбы этих лет Гюго создает ряд новых эстетических работ. Значительнейшая из

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 16, стр. 375.

² Ф. Энгельс, Введение к работе К. Маркса «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.», стр. 18.

них — трактат «Вильям Шекспир» (1864), резко враждебно встреченный буржуазной литературной критикой.

Защищая Шекспира от его «умеренных» и «трезвых» современных толкователей, Гюго видит в нем великого народного драматурга. Не ограничиваясь рассмотрением творчества Шекспира, он поднимает важнейшие идейно-эстетические проблемы. Хотя и в этом трактате сказалась верность Гюго идеалистическим взглядам, его демократизм стал гораздо более конкретным, а эстетическое учение приобрело значительно большую социальную остроту. Оставаясь на позициях романтического искусства, Гюго к этому времени впитал многое из опыта критического реализма. Присущая ему и раньше критическая настроенность приобрела ярко выраженный антибуржуазный характер. Окончательно сложилось учение Гюго о народности искусства, о нерасторжимой связи всякого подлинно великого художника с трудящимися, с угнетенными, с широкими массами народа. В книге «Вильям Шекспир» Гюго требует от искусства активного вмешательства в жизнь, утверждает неотделимость прекрасного от общественно полезного, ратует за служение искусства народу. Этот последний крупный эстетический труд Гюго, проникнутый оптимистической верой в будущее, горячим демократизмом, окрыленный большими гуманистическими идеалами, решительно противостоит официальной литературе 1860-х годов, все больше распространяющей свое влияние на буржуазных художников теории «искусства для искусства», охранительной позитивистской эстетики.

В годы Второй империи Гюго создает полные горячего патриотизма сборники стихов («Возмездие», 1853, и другие). Поэзия Гюго проникается публицистическим духом. «Да, муза посвятить себя должна народу!» — восклицает Гюго и действительно подчиняет все свое творчество служению народу. Лучшими произведениями Гюго периода Второй империи являются его социальные романы «Отверженные» (1861), «Труженики моря» (1866) и «Человек, который смеется» (1869).

В годы изгнания Гюго продолжал работать и в драматургии, создав ряд набросков и драм («Современная комедия», 1855; «Меч», 1869; «Будут ли они есть?», 1869, и другие). Эти пьесы насыщены антиираническим пафосом, призывом к свободе. Гюго не предназначал эти пьесы для сцены не только потому, что все его произведения находились во Франции под цензурным запретом, но еще и потому, что на сцене французского буржуазного театра утвердился в период Второй империи драматургия Дюма-сына, Ожье и Сарду, апологетически воспевавших капиталистическую действительность. Но среди поздних пьес Гюго есть две драмы, которые он мечтал увидеть

на сцене,— «Тысяча франков вознаграждения», написанная в 1866 году и впервые напечатанная во Франции в 1934 году, и «Торквемада», написанная в 1869 году и опубликованная в 1882 году. Обе эти пьесы разрушают легенду о том, что работа Гюго для театра закончилась в 1843 году, и в то же время свидетельствуют о глубоких сдвигах в его драматургическом творчестве.

Новым в драме «Тысяча франков вознаграждения» было прежде всего усиление внимания автора к раскрытию социальной проблематики. В драмах Гюго 1860-х годов сказались завоевания литературы критического реализма. Как и в своих романах этих лет, Гюго стремится в этих поздних пьесах к социальной конкретизации конфликта и образов, призывает заняться «лечением социальных язв». Впервые в драме «Тысяча франков вознаграждения» изображается французское общество XIX века. Действие пьесы происходит в период Реставрации. Решающую роль в развитии сюжета драмы играют деньги: от них зависит счастье скромного служащего Марка и его невесты Сиприен; они толкают грязного дельца Руслина на подлость и преступления; жертвой мира, в котором царят денежные отношения, является и «честный вор» Глапье. В драме очень сильна разоблачительная, антибуржуазная тенденция. Деляя одним из положительных героев старого Жедуарда, бывшего санкюлота и наполеоновского офицера, преследуемого полицией и обкрадываемого хищником Руслином, Гюго вводит в пьесу прямые политические намеки на французскую действительность периода Второй империи. В драме отчетливо проявляется нарастание реалистических тенденций, однако создать социальную реалистическую драму Гюго не удается. Давая очень верные зарисовки нравов, быта, образов, он не поднимается до больших типических обобщений. Утопизм положительной программы Гюго сказывается в драме в иллюзорном разрешении конфликта. Благополучная развязка достигается введением в пьесу идеализированного образа банкира-миллионера Пуэнкарраля.

Но при всей непоследовательности Гюго пьеса «Тысяча франков вознаграждения» качественно отлична от буржуазной драматургии Второй империи. Этим и объясняется то, что она так и не была опубликована и поставлена. Гюго писал: «Чтобы играть пьесу, написанную мною нынче зимой, нужны условия свободы, а в ней отказано во Франции всем, и мне больше, чем кому бы то ни было»¹.

¹ В. Гюго, Собр. соч. в пятнадцати томах, т. IV, М., Гослитиздат, 1954. Цит. по комментариям С. Брахман, стр. 456.

Иной характер имеет последняя пьеса Гюго — «Торквемада». Подобно его драмам первого периода, она строится на историческом материале и направлена на обличение монархии и церкви. Однако в «Торквемаде» впервые в драматургии Гюго звучит последовательный антимонархизм и показана прямая связь между монархией и реакционной церковью. Действие пьесы происходит в Испании конца XV века. Гюго рисует здесь страшный образ короля Фердинанда и ставит рядом с ним великого инквизитора Торквемаду, воплощение фанатического духа католицизма, и римского папу Александра VI, попирающего все нравственные устои. Гюго подчеркивает, что религия разлагающе действует на человеческую личность. Тем самым он продолжает развивать мысль, волновавшую его уже в ранних произведениях. Не ограничиваясь беспощадной критикой фанатизма и преступности духовенства, Гюго развенчивает самые основы религии и образом гуманного отшельника Франциска Паоланского утверждает несостоятельность «религии сердца», которая бессильна противостоять церковной и государственной машине. Гневно протестуя против законов, охраняющих интересы монарха и папы, Гюго вкладывает в уста демократического героя — шута Гучо полные сарказма и силы обличительные речи. В «Торквемаде» предельно заострена характеристика политической роли церкви, ее антинародная сущность. Написанная в условиях наступившей католической реакции, пьеса Гюго рождала прямые ассоциации с жизнью современной Франции. Драма «Торквемада» не могла быть поставлена на сцене. «Театр закрыт для меня», — писал Гюго в эти годы.

В период начавшейся деградации буржуазного общества и его культуры после Парижской коммуны в творчестве Гюго продолжал жить дух свободолюбия, ненависти к реакции, смелые призывы к освобождению народа. С юношеской пылкостью Гюго бичевал буржуазное правительство Третьей республики, выступая против идеологических проявлений нарастающей империалистической реакции. Голос трибуна-демократа не умолкал до самой его смерти в 1885 году. В день смерти Гюго Франция надела траур. Его провожали в последний путь огромные толпы народа, поющего «Марсельезу».

Драматургия Гюго сыграла большую роль в развитии не только французского, но всего европейского театра XIX века. Она проникла также на русскую сцену. В царской России пьесы Гюго долгое время оставались под цензурным запретом. Передовые деятели русского театра второй половины XIX века боролись за постановку пьес Гюго в России. Крупнейшие мастера русского театра — А. И. Южин-Сумбатов, М. Н. Ермо-

лова, А. П. Ленский, Ю. М. Юрьев — создавали на материале драматургии Гюго образы, полные гражданского пафоса и протеста против общественной несправедливости, образы, отвечающие потребностям демократических слоев русского общества.

Поэтическая драма Гюго оплодотворила музыкальный театр (оперы Дж. Верди «Эрнани», 1844; «Риголетто», 1851). Для развития европейского театра большое значение имели инсценировки его романов. За последние десятилетия ряд его произведений был экранизирован.

Пьесы Гюго живут и сегодня на сценах французского и мирового театра. К ним постоянно обращается многонациональный советский театр. Максим Горький писал о Гюго: «Трибун и поэт, он гремел над миром подобно урагану, возбуждая к жизни все, что есть прекрасного в душе человека... Он учил всех людей любить жизнь, красоту, правду и Францию»¹.

Подлинный гуманист, Гюго остался жить в памяти народа как символ гражданского мужества и высокого патриотизма.

ВИНЬИ

Одновременно с прогрессивным романтизмом во французском искусстве 1820—1830-х годов продолжают жить и традиции аристократического романтизма, родоначальником которого был Шатобриан.

Крупнейшим представителем этого направления был Альфред де Виньи (1797—1863). Происходя из старинного феодального рода, члены которого активно боролись против французской революции конца XVIII века, Виньи с пятнадцатилетнего возраста вступил в армию Бурбонов и в течение четырнадцати лет находился на военной службе. Незадолго до Июльской революции он вышел в отставку.

С первых же его поэтических выступлений (сборник «Поэмы», 1822; поэма «Элоа», 1824), которые привлекли широкое внимание и сделали Виньи одним из виднейших представителей романтической школы, стало ясно, что во французскую литературу вступил большой, сложный, мятущийся художник.

Не принимая революции, с отвращением отвергая буржуазную действительность, но вместе с тем не веря в возможность возвращения феодального строя и не видя спасения в религии, Виньи рано пришел к скептическому и пессимистическому мировоззрению, характерному для некоторой части художественной интеллигенции Франции.

Мрачное восприятие жизни, ощущение надвигающейся ка-

¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 7, стр. 70.



Альфред де Виньи

тастрофы наложили на все его творчество печать безысходности. Он видел красоту мира и умел воссоздавать ее чувственное очарование, ее красочное многообразие. Но тем острее звучал в его поэзии мотив трагической обреченности человека. Неприятие современности уводило его к мифологическим, библейским, античным сюжетам. Он создавал титанические образы Моисея, Иевфая и других, рисуя их полными гордого величия, огромной внутренней мощи и как бы противопоставляя их измельчанию личности современного человека. Но это воспевание мужества, воли, силы героев сочеталось у Виньи с предчувствием их неизбежной гибели.

В начале 1820-х годов Виньи поддерживал тесные дружеские связи с первым кружком романтиков и молодым Гюго. Но по мере политической радикализации Гюго пути обоих поэтов разошлись, что ясно обозначилось уже в середине 1820-х годов. В тот момент, когда Гюго выступил как вождь прогрессивного романтизма, Виньи опубликовал исторический роман «Сен-Марс» (1826), сделавший его главою консервативной французской литературы этих лет. Виньи открыто выступил против французской буржуазной исторической науки, отрицая прогрессивность исторического развития и идеализируя феодальное прошлое. Но в отличие от более ранних реакционных романтиков Виньи не верит в возможность возрождения феодально-абсолютистской Франции. В центре романа, действие которого развивается в середине XVII века, Виньи ставит молодого аристократа Сен-Марса, самоотверженно борющегося за укрепление феодальной монархии. Однако в процессе этой борьбы он переживает полное крушение своих иллюзий и приходит к выводу о невозможности что-либо изменить в ходе исторического развития.

Драматургическая деятельность Виньи начинается в конце 1820-х годов, в то же время, когда формируется романтическая драма Гюго и Дюма. Искания Виньи в области драматургии на первом этапе связаны с обращением его к Шекспиру, увлечение которым характерно для всех художников романтического лагеря.

В 1828 году он создает вольный перевод «Венецианского купца». Тогда же вместе с Эмилем Дешаном Виньи работает над переводом «Ромео и Джульетты» (Дешан переводит первые три акта, Виньи — два последних). В 1829 году Виньи переводит трагедию «Отелло», которая под названием «Венецианский мавр» была поставлена в театре Французской Комедии в октябре 1829 года и воспринята как одно из первых сценических выступлений романтиков (роль Дездемоны играла Марс, Отелло — Жоанни).

Обращение Виньи к Шекспиру было вызвано стремлением противопоставить просветительскому рационализму культ безудержных страстей, безграничную творческую свободу, напряженный драматизм. Это типично романтическое восприятие Шекспира определило характер вольного перевода Виньи. Он заменяет прозу стихом, выбрасывает и перемещает целые куски, смягчает жанрово-реалистические сцены. Тем самым Виньи ослабляет социальное звучание и реалистическую полнокровность Шекспира. Несмотря на это, переводы Виньи сыграли прогрессивную роль в развитии французского театра, помогая в борьбе с обветшалыми академическими традициями.

Революция 1830 года и последовавшее за ней торжество буржуазных порядков оказали сильнейшее влияние на творчество Виньи. Он вступает на путь критики буржуазной действительности. Но эта критика ведется с позиций аристократии, оттесняемой победившей буржуазией, и ничего общего не имеет с революционным движением широких демократических масс.

«Французская и английская аристократия, по своему историческому положению, была призвана к тому, чтобы писать памфлеты против современного буржуазного общества», — указывают К. Маркс и Ф. Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии». — «Во французской июльской революции 1830 г. ...ненавистный выскочка еще раз нанес ей поражение. О серьезной политической борьбе не могло быть больше и речи. Ей оставалась только литературная борьба»¹.

Стоя на позициях отрицания буржуазного прогресса, Виньи не видит никакой перспективы общественного развития. Его поэтические и повествовательные произведения 1830-х годов проникнуты безысходным отчаянием, мрачным стоицизмом, ощущением предопределенности. Центральным образом творчества Виньи становится одинокий, гордый, молчаливо переносящий земные страдания герой, единственным выходом для которого является смерть.

В 1830-е годы Виньи создает свои драматические произведения. В 1831 году в театре Одеон была поставлена его историческая драма «Жена маршала д'Анкр». Пьеса не имела успеха, потому что не отвечала настроению широких масс этого бурного революционного периода истории Франции. 1831 год — это год непрерывных народных демонстраций, волнений, восстаний. А центральной идеей пьесы был призыв к классовому миру и утверждение законной королевской власти. Виньи по-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 448.

казывает Францию 20-х годов XVII века, ставшую после смерти предательски убитого Генриха IV, в период регентства Марии Медичи, ареной борьбы различных политических авантюристов.

Используя опыт, уже накопленный романтиками, и во многом отталкиваясь от Шекспира, Виньи стремится к созданию масштабной, охватывающей разные стороны действительности национально-исторической драмы. Он свободно переносит действие с городской площади в королевский дворец, вносит в пьесу многочисленные детали местного колорита, втягивает в ход напряженных драматических событий множество действующих лиц. На отдаленном историческом материале Виньи раскрывает, как в романе «Сен-Марс», свою социально-философскую концепцию, внося в драму современные ассоциации. Рисую образы борющихся политических противников, автор наделяет их чертами современных буржуазных хищников. Виньи переключается с романтической драмой Гюго в критической оценке буржуазной действительности, но он далек от гуманистической веры Гюго в конечную победу добра. Для Виньи зло неизбежно. Большой и чуткий художник, он ощущает невозможность в произведении, посвященном судьбам нации, обойти молчанием тему народа и вводит в свою драму картины народных волнений, рисует и рядовых граждан и вожаков городского плебейства. Но аристократические позиции мешают ему показать подлинную роль народа в истории, и он фактически снимает эту проблему, тем самым отрезая себе путь к созданию национально-исторической драмы.

Эта пьеса Виньи лишена внутреннего единства. Народные сцены не связаны в ней органически с центральной сюжетной линией, которая строится на показе судьбы итальянского авантюриста Кончини, ставшего маршалом Франции, и его жены Леоноры — центральной героини драмы. Увлеченный драматургией Шекспира, Виньи стремится к созданию сложного, многогранного образа. Но романтику Виньи не удастся создать полноценный реалистический характер. Он наделяет свою героиню самыми разнообразными чертами: тонким умом, твердой волей, верностью в любви, страстным материнским чувством, добротой по отношению к беднякам, доверчивостью к людям; но в то же время Леонора оказывается пособницей грязных политических интриг, потакает корыстлivelyм увлечениям мужа, заражена всеобщей погоней за почестями и богатством. Образ Леоноры лишен цельности, различные черты ее характера не связаны между собой.

В развитии характеров главных героев отчетливо проявляется аристократизм Виньи, который все время подчеркивает

плебейское происхождение «высочки» Кончини и его жены, пытающихся играть ведущую роль в королевстве. Гибель героев носит характер морального возмездия. Мотив роковой обреченности проходит через всю драму и достигает кульминации в последнем акте, действие которого не случайно разворачивается на месте убийства Генриха IV. Здесь погибает на дуэли Кончини, которому Виньи приписывает участие в убийстве короля, здесь же происходит последняя патетическая сцена, в которой Леонора, идущая на казнь, прощается с детьми. Хотя драма заканчивается провозглашением нового короля Людовика XIII, ее финал пронизан безысходным пессимизмом.

Следующую свою пьесу, одноактную комедию в прозе «Отделалась страхом» (1833), Виньи написал для бенефисного спектакля актрисы Мари Дорваль. Комедия эта была задумана, по словам самого Виньи, как «легкий набросок эlegantного и развращенного духа восемнадцатого столетия».

Мало похожая на другие пьесы Виньи, эта комедия скорее напоминает создаваемые в эти же годы комедии и драмы А. де Мюссе с их тонким психологизмом и прихотливым изяществом диалога.

Герои пьесы Виньи — герцог и герцогиня, принадлежащие к высшей знати времен Людовика XVI. Герцог — приближенный короля, блестящий вельможа, занятый государственными делами, увлеченный любовными интригами, — женат уже два года, но видел свою жену только во время бракосочетания. Юная, неискушенная в светской жизни девушка, ставшая его женой, нисколько его не интересует. Их брак был заключен во имя семейных, финансовых и кастовых интересов. Герцог даже не рассмотрел толком свою жену. Теперь он узнает от старого семейного врача, что герцогиня ждет ребенка. Он принимает это известие весьма хладнокровно. Его нисколько не волнует измена супруги и беспокоит лишь формальное соблюдение законов чести. И он принимает необходимые меры. Приискавав из Версаля ночью, герцог является к своей жене, изнемогающей от страха, ожидающей суровой и страшной кары, и проводит с ней ночь в непринужденной, острой, полной намеков беседе, чтобы слуги могли подтвердить его ночной визит и, следовательно, «законность» ребенка герцогини. Очарованный грацией и прелестью своей юной супруги, герцог любит ее красотой, забавляется ее испугом, восхищается ее мужеством, сочувствует ее отчаянию. Когда она разъясняет ей причину своего приезда, герцогиня потрясена его великодушием, говорит о своем позоре, о том, что она хочет уйти в монастырь. Но он дружески успокаивает ее и уезжает со словами: «Прощайте, я спас вас, сохранив внешнее приличие».

Пьеса эта любопытна не только психологической тонкостью гибкого диалога, превосходным чутьем «местного колорита», свободной формой (в одноактной пьесе нарушено единство места, действие перебрасывается из Парижа в Версаль, из Версаля в Париж). Под покровом фривольного сюжета таится глубокий философский и социальный смысл. В центральной сцене ночного диалога супругов звучат характерные для Виньи мотивы обреченности и трагизма. Он любит красоту ушедшего аристократического мира, его изящным аморализмом, не лишенным поэтической прелести и даже своеобразного гуманистического начала. Но в то же время вся пьеса проникнута ощущением пустоты, шаткости, бессмысленности этого мира, в котором разрушены все нравственные ценности, оскорблены все верования, убиты все человеческие чувства. Виньи знает, что все это будет скоро сметено вихрем революции. И герои знают это. Не случайно Виньи вкладывает в уста герцога слова: «Революция, выйдя из Франции, может вернуться в нее!», а доведенная до отчаяния герцогиня растерянно говорит: «Я не знаю, к какому концу может прийти мир, подобный нашему».

Пытаясь написать легкую комедию для бенефиса, Виньи, в сущности, написал драматический этюд на тему о гибели аристократии — единственного класса, в котором он видел красоту и самое удачное окружение которого окружал поэтическим ореолом.

Наиболее значительной пьесой Виньи является драма «Чаттертон», поставленная в театре Французской Комедии в феврале 1835 года и принесящая Виньи широкое признание.

Для всего творчества Виньи характерна тема трагической судьбы художника при любом общественном строе, но с максимальной силой этот конфликт раскрывается в условиях буржуазного общества. Определяя замысел своей драмы, Виньи писал: «Я хотел показать одухотворенного человека, задушенного материальным обществом, в котором скупой делец безжалостно эксплуатирует ум и труд». Центральная тема драмы «Чаттертон» — трагическое положение талантливого поэта в буржуазном мире. Положив в основу сюжета историю жизни английского поэта конца XVIII века Чаттертона, Виньи, однако, отмечает: «Поэт был для меня всем; Чаттертон это только имя человека, и я отстраняюсь от точных фактов его жизни, чтобы взять из его судьбы то, что делает его примером всегда достойной оплакивания благородной нищеты».

Впервые к образу Чаттертона Виньи обратился в романе «Стелло» (1832), где в одной из вставных новелл изложил его трагическую судьбу. В 1835 году Виньи вновь берется за этот материал и, значительно углубив его социальное содержание,

строит свою драму на беспощадной критике буржуазного общества.

Виньи удается нащупать типичный конфликт эпохи. Он показывает гениального восемнадцатилетнего юношу, который гибнет, потому что в хищническом мире бессердечного чистогана нет места для него. Он голодает, и никто не протягивает ему руку помощи, а когда ему кидают оскорбительную подачку — предлагают место лакея, — он кончает жизнь самоубийством. Показывая враждебность буржуазного общества искусству, Виньи затрагивает одну из центральных тем литературы критического реализма. Белинский, неоднократно отмечавший консервативные позиции Виньи, указывает: «Альфред де Виньи, конечно, прав!.. эта история очень естественна и сбывочна, эта катастрофа очень возможна и неудивительна!»¹

Жизненная достоверность темы позволяет Виньи избежать фальши и внешних эффектов, столь характерных для романтической драмы. Фабула пьесы отличается исключительной простотой. Сам Виньи говорил о своей пьесе: «Это история человека, который утром написал письмо и ждет ответа до вечера; ответ приходит и убивает его. Здесь действие моральное составляет все... Если бы была возможна интрига еще менее сложная, я бы избрал ее!» Все действие пьесы, написанной простой, простым разговорным языком, протекает в будничной обстановке — в доме фабриканта Джона Белла, у которого Чаттертон снимает комнату. Тут сталкиваются два мира — мир грубого эгоистического расчета и мир душевной чистоты и жертвенного служения искусству. В доме властвует самодовольный и тупой Джон Белл; сюда заезжает после охоты циничная и развязная аристократическая молодежь; здесь зарождается молчаливая и самоотверженная любовь между женой Джона — Китти Белл и Чаттертоном.

Любовно-лирическая линия пьесы развивается на конкретном социальном фоне. С мастерством большого художника лепит Виньи образ грубого и самоуверенного Джона Белла, нового хозяина жизни. В его уста Виньи вкладывает своеобразный катехизис капиталиста: «Земля принадлежит мне, потому что я ее купил; дома — потому что я их построил; жители — потому что я даю им кров, а их труд — потому что я за него плачу. По закону я прав».

Прозорливость Виньи проявилась в том, что, показав неограниченную власть капиталиста, он противопоставил ему рабочих, выдвинув тему пролетариата. Глубокого значения полна сцена первого действия, в которой рабочие, придя в дом Джона Белла,

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр., соч., т. II, стр. 159.

просят принять обратно на фабрику их товарища, искалеченного машиной и уволенного Беллом. Но эта сцена и аналогичные ей ограничиваются лишь показом пролетариата и не играют решающей роли в развитии конфликта драмы. В них проявился тот своеобразный демократизм, который характерен для аристократической мысли этих лет и объективная сущность которого заключалась в демагогическом провозглашении единства интересов аристократии и народа. «Аристократия размахивала нищенской сумой пролетариата как знаменем, чтобы повести за собою народ»¹.

Не ограничиваясь образом Белла, Виньи показывает целую галерею представителей буржуазного общества, с которыми сталкивается его центральный герой. Некоторые из них не являются действующими лицами драмы (миллионер-домовладелец, преследующий Чаттертона за ничтожный денежный долг, продажный журналист, клевета которого больно бьет талантливого поэта, и т. д.). Но упоминания о них расширяют социальный фон пьесы, позволяют Виньи показать неизбежность и закономерность гибели гения в мире собственников. Обличая представителей буржуазии, Виньи в то же время рисует паразитизм аристократии. Таковы образы «золотой» молодежи и лорд-мэра, выписанные беспощадными красками. Подобно Бальзаку, который, по словам Ф. Энгельса, «видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи»², Виньи проявляет подлинную зоркость, показывая социальную бесплодность своего класса.

Этому страшному миру Виньи противопоставляет положительного героя — «аристократа духа», гениального поэта, чуждого грязным материальным расчетам. Раскрывая основной конфликт драмы, Виньи утверждает неизбежность гибели Чаттертона. Устами одного из персонажей пьесы — Квакера, во многом выражающего точку зрения автора, Виньи говорит о роковой обреченности своего героя: «Его болезнь чисто нравственного свойства. Она почти неизлечима, а в иных случаях и заразна. Это — страшная болезнь, которая прежде всего поражает души юные, не искушенные в жизни, охваченные любовью к справедливости и красоте, а встречающие на каждом шагу только несправедливости и уродства дурно устроенного общества. Эта болезнь — ненависть к жизни и жажда смерти, упрямое стремление к самоубийству». Мотив смерти на протяжении всей пьесы сопровождает образ героя и придает драме

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 448.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 28.



Мари Дорваль в роли Китти Белл. «Чаттертон»
А. де Виньи. Театр Французской Комедии,
1835 г.

глубоко пессимистическое звучание. Не случайно пьеса породила волну самоубийств, главным образом молодых поэтов, политически неустойчивой нищей богемы Парижа.

В таком решении философско-моральных проблем проявляется коренное отличие Виньи от представителей прогрессивного крыла французской литературы 1830-х годов. Виньи не видит никакого выхода. Герой его пассивен, он не борется против враждебной действительности и стоически приемлет свои

страдания и гибель. Но в то же время, обвиняя общество в гибели талантливого художника, Виньи наполняет драму гуманистическим пафосом, глубокой болью за человека.

Та же гуманистическая тема звучит и в образе Китти Белл. На примере трагической судьбы хрупкой, молчаливой, способной на беззаветную любовь Китти Белл Виньи показывает неизбежность гибели высокой человечности в грязном мире чистогана.

Несмотря на идейную противоречивость драмы, она сыграла значительную роль в литературной и театральной жизни Франции 1830-х годов. Глубина затронутых проблем, пристальное внимание автора к психологическим оттенкам душевной жизни героев, тонкий лиризм выгодно отличают «Чаттертона» от современной ему романтической драмы. Пьеса свободна от аффектированных чувств; герои ее скупы на слова и сдержанны в выражениях своих эмоций. Но под этой внешней скованностью скрывается интенсивная, полная глубокого драматизма внутренняя жизнь. При всем том «Чаттертон» является характерным образцом романтической драмы с присущим ей подчеркиванием исключительности центрального героя, одноплановым построением образов, поэтикой контрастов, сгущенной эмоциональной атмосферой. Ее постановка в 1835 году была одной из крупнейших романтических премьер эпохи, чему особенно способствовало проникновенное исполнение Марией Дорваль роли Китти Белл.

После 1835 года Виньи перестает играть активную роль в театральной жизни Франции. Удалившись в свое имение, он пишет ряд поэм, стихотворений, мемуарных произведений, насыщенных мрачным, пессимистическим настроением. Но, за исключением книги «Рабство и величие военной жизни» (1835), остальные произведения были опубликованы только после смерти Виньи.

В историю французского театра Виньи вошел главным образом драмой «Чаттертон», произведением, полным обличительного пафоса и глубокой правды чувств.

ДЮМА

Среди драматургов романтического направления выделяется Александр Дюма-отец (1802—1870), один из наиболее репертуарных авторов первой половины XIX века.

Сын республиканского генерала, он с 1823 года переселяется в Париж, некоторое время работает в канцелярии герцога Орлеанского, а затем, бросив службу, целиком отдается литературно-драматургической деятельности. Увлеченный оппози-

ционными идеями, царившими во французском обществе конца 1820-х годов, Дюма в первых своих произведениях выступает как драматург прогрессивный и новаторски настроенный. Начав свою деятельность накануне Июльской революции, Дюма создает в этот период произведения, сыгравшие объективно положительную роль в жизни французского театра.

После нескольких мелких литературных опытов он ставит в театре Французской Комедии драму «Генрих III и его двор» (1829), которая сразу приносит ему широкую известность. Дюма обращается здесь к национальной истории XVI века, рисует кровавые преступления знати и произвол Католической лиги, тем самым выступая против идеализации феодального прошлого реакционными романтиками. Увлеченный новаторской программой Гюго («Предисловие к «Кромвелю»»), он пытается создать новый тип национально-исторической драмы. Но историзм Дюма ограничен чисто внешним воспроизведением местного колорита, многочисленными архаизмами, деталями быта эпохи, почерпнутыми из старинных хроник и мемуаров. Рисуя в драме столкновение исторических лиц (Екатерины Медичи, герцога Гиза и короля Генриха III), Дюма не связывает их личные судьбы и их борьбу за власть с социальными движениями эпохи. Политическая линия пьесы, так же как и ее любовная интрига, подчинена задаче создания занимательного сюжета, увлекавшего зрителя мелодраматической яркостью страстей, атмосферой таинственности, эффектными неожиданностями. Но при всей расплывчатости идейно-политических позиций автора постановка «Генриха III» в 1829 году все же проложила путь романтической драме на французскую сцену.

Июльская революция, в которой Дюма принял непосредственное участие, способствовала росту его оппозиционных настроений. В начале 1830-х годов Дюма становится одним из ведущих драматургов прогрессивного романтического лагеря. Бурным событием театральной жизни этого времени стала постановка в театре Порт-Сен-Мартен драмы Дюма «Антони» (1831). Широкий резонанс «Антони» объясняется прежде всего тем, что эта пьеса явилась в какой-то мере выражением протеста против общества Июльской монархии и отразила глубокое разочарование мелкобуржуазной демократии в результатах революции 1830 года. Дюма дал в «Антони» первый образец романтической драмы, построенной на материале современной французской действительности.

Пьеса рисует историю трагической любви юноши Антони и замужней женщины Адель д'Эрве. Не без влияния романтической драмы Гюго («Марьон Делорм») Дюма делает цен-



Сцена из драмы «Антони» А. Дюма

тральным героем незаконнорожденного Антони, которого он противопоставляет великосветскому обществу. Но, лишая этот образ всякой социальной конкретности, Дюма не интересуется реальным жизненным положением своего героя и сводит конфликт драмы к чисто моральному столкновению. И все же эта пьеса, лишенная большого общественного содержания, имела огромный успех у демократического зрителя. Образ Адели д'Эрве, задыхающейся в атмосфере пошлости и лицемерия презирающего и оскорбляющего ее высшего света, привлекал глубиной человечностью. Больше всего взволновало зрителя бунтарство Антони, его неистовая ненависть к царящей вокруг него фальши, его непримиримость к ханжеской морали свет-

ского общества. Этот образ романтического героя с присущей ему страстной экзальтацией оказался особенно близким прогрессивным общественным кругам в условиях революционного подъема начала 1830-х годов.

1831 год стал вершиной творческого подъема Дюма. 10 декабря этого года в театре Порт-Сен-Мартен состоялась премьера его лучшей пьесы — «Ричард Дарлингтон». Эта драма выгодно отличается от предыдущих пьес Дюма социальной заостренностью ее сюжета. Рисуя картину выборов в небольшом английском городке с подкупом, шантажом, драками, показывая внутрипарламентскую беспринципную борьбу, создавая галерею образов карьеристов и стяжателей, Дюма убедительно изображает развращенность буржуазных политических нравов.

Герой драмы, честолюбец Ричард Дарлингтон, начав политическую карьеру в качестве лидера демократии, дает себя подкупить правящей верхушке, продает свои убеждения во имя богатства и власти и в финале закономерно приходит к преступлению. Подчеркивая социальный смысл эволюции характера Ричарда, Дюма показывает, что процесс восхождения героя по общественной лестнице влечет за собой моральный распад его личности. Все это усилило критическую остроту драмы, сделало ее созвучной оппозиционным настроениям переломных кругов и позволило исполнителю роли Ричарда Фредерику-Леметру создать образ большой обобщающей силы.

Но Дюма не смог преодолеть ограниченности своего мировоззрения и отдал также и в этой пьесе дань буржуазной морализации. Он сместил основной конфликт драмы в сторону борьбы между карьеризмом героя и семейными добродетелями и сделал движущими силами пьесы типично мелодраматического злодея Томпсона и его высоко нравственного антагониста, палача по профессии Маубрея — отца Ричарда. Победа добра над злом и разоблачение в финале пьесы Ричарда, принесшего в жертву своей карьере не только счастье, но даже жизнь преданной ему жены Дженни, утверждает идею морального возмездия и ослабляет социальное звучание драмы.

В пьесах «Антони» и «Ричард Дарлингтон» нашли полное выражение все особенности драматургического метода Дюма. Тематически перекликаясь с писателями критического реализма, Дюма не идет дальше отдельных реалистических деталей, не дает раскрытия социальных конфликтов, не создает типических характеров. По своей творческой манере Дюма близок Гюго. Это проявилось как в протестующем пафосе, острой эмоциональности, напряженной интриге, широком использовании местного колорита, так и в подмене социального конфлик-

та моральным, превращении героев в носителей абстрактных страстей. Но пьесы Дюма не поднимаются до гуманизма и высокой поэтичности драматургии Гюго. Ценность пьес Дюма, созданных в начале 1830-х годов под влиянием революционного подъема, заключалась в том, что они несли обличительную тенденцию. Стремление Дюма к воспроизведению внешней правды жизни определило разговорную интонацию прозаической речи его драм. Их герои, одержимые бурными страстями, изливают свои чувства в прерывистой, взволнованной, эмоциональной речи. Это имело новаторское значение для романтического актерского искусства, борovéhoся с классицистской статуарностью и декламационной манерой.

В последующие годы в связи с нарастанием классовой борьбы становится все более очевидной буржуазно-охранительная идеология Дюма. В мае 1832 года, накануне вспыхнувшего в Париже большого республиканского восстания, в театре Порт-Сен-Мартен была поставлена драма Дюма «Нельская башня». Эта пьеса уже лишена бунтарских мотивов и критического отношения к действительности. Дюма переносит действие в XIV столетие, рисует двор короля Людовика X, но исторический материал является лишь эффектной рамкой для авантюрного, полного тайн мелодраматического сюжета.

Идейные шатания Дюма приводили к ослаблению художественной выразительности его пьес, поставленных в середине и во второй половине 1830-х годов: «Катерина Говард» (1834), «Дон-Жуан де Маранья, или Падение ангела» (1836), «Калигула» (1837). Из всего, написанного им в эти годы, наибольший интерес представляет героическая комедия «Кин, или Гений и беспутство» (1836), созданная под свежим впечатлением смерти великого английского актера Эдмунда Кина.

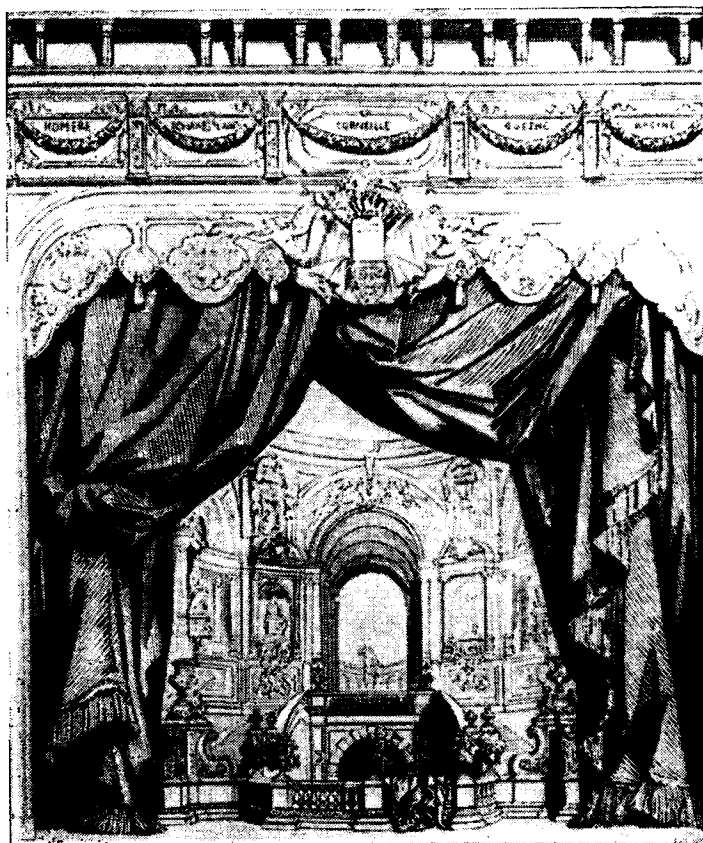
В пьесе дан широкий охват жизни, показаны разные слои английского общества, от обитателей аристократических салонов до нищих бродячих актеров. При этом Дюма с явной симпатией рисует демократических героев. В центре пьесы стоит образ Кина, в уста которого автор вкладывает обличение аристократического чванства, буржуазного корыстолюбия, продажности буржуазной прессы. Вероломным и низким аристократам Дюма противопоставляет гениального актера-плебея, который при всем своем беспутстве является воплощением бескорыстия, благородства, душевной чистоты, способности к высоким чувствам. Несмотря на это, пьеса лишена социального конфликта. В ней, по существу, подвергаются осуждению лишь фальшивый лоск светского общества, его аморальность и пустота. Протестующее начало раскрывается не в действенной ткани пьесы, а в отдельных, хотя и не лишенных политической

остроты, репликах и монологах. Ослабление социальной значимости «Кина» заключено уже в том, что наряду с разоблачаемыми автором аристократами в пьесе выведен крайне идеализированный образ принца Уэльского, который под покровом легкой иронии прячет подлинное благородство и гуманность. Мотив примирения с действительностью звучит и во впервые появляющейся в творчестве Дюма благополучной развязке пьесы.

В «Кине» находит выражение типичная для романтизма идеалистическая концепция художественного творчества, доведенная у Дюма до крайнего субъективизма. Отрицая логическое начало в искусстве, Дюма рисует Кина актером, подвластным одной интуиции и отрешенным от реальной жизни, причем оправдывает анархическое нарушение гением всех этических и художественных норм. Созданная в драме Дюма легенда о Кине оказала вредное влияние на многих актеров, породив немалое количество «беспутных гениев», отрицающих школу и мастерство и видящих секрет гениальности лишь в откровенных творческой интуиции.

В своих произведениях 1840-х годов Дюма встает на путь примирения с действительностью; он проповедует идею классового мира и отказывается от тех бунтарских настроений, которые звучали в его творчестве 1830-х годов. Он создает в эти годы ряд исторических романов («Три мушкетера», 1844; «Граф Монте-Кристо», 1841—1845; «Королева Марго», 1845, и другие), в которых ясно проявился идейный кризис, характерный для буржуазной исторической мысли этого времени. Романы Дюма привлекли внимание широкого читателя занимательностью сюжета, мастерством ведения повествования и главным образом тем, что положительными героями их всегда являются благородные, жизнерадостные, мужественные люди, преодолевающие все препятствия. Но при всех этих качествах в романах Дюма нет подлинного историзма; он не раскрывает здесь социально-исторические закономерности, отводит решающую роль случаю и, утверждая идею социальной гармонии, видит источник зла лишь в злой воле отдельных отрицательных персонажей. Веря в нерушимость буржуазных устоев, Дюма сохраняет в начале 1840-х годов жизнерадостное мироощущение, неизменно завершая свои произведения победой доброго начала.

Успех романов толкнул Дюма на их инсценировку. В 1845 году в театре Амбигю-Комик была поставлена пьеса «Три мушкетера». В 1847 году Дюма организует специально для постановки своих драматических произведений Исторический театр, просуществовавший до конца 1850 года. Театр открылся инсце-



Занавес Исторического театра

нировкой романа «Королева Марго». Из семи пьес, поставленных в течение первого сезона, шесть принадлежали перу Дюма (среди них — инсценировки романов «Кавалер Красного дома», «Граф Монте-Кристо» и другие). Это были зрелищные спектакли, увлекавшие мелодраматической авантюристкой сюжетов, пышными декорациями, техническим блеском актерского исполнения. Но эта внешняя яркость уводила зрителя от острых противоречий социальной жизни предреволюционной Франции.

В условиях непосредственной подготовки революции 1848 года в творчестве Дюма усиливаются буржуазно-охранительные тенденции. Очень показательна инсценировка романа «Ка-

валер Красного дома», резко антиреволюционная и роялистская по своей направленности. А. И. Герцен писал об этом спектакле: «Вторую половину сорок седьмого года давали ежедневно «Le Chevalier de Maison Rouge» Дюма; я уродливее и глупее пьесы не видел, прибавьте еще, что она писана в самом раболопном духе...»¹.

Февральская революция 1848 года закономерно привела Исторический театр Дюма к краху. Революционный зритель перестал посещать эффектные «костюмные» мелодрамы, ничего общего не имевшие с современностью. Антинародные позиции театра особенно обнажились после июньских дней 1848 года.

В октябре 1848 года Дюма ставит в Историческом театре мелодраму «Катилина». В пьесе проявилась идейная беспринципность Дюма, видящего в политической борьбе лишь столкновение эгоистических честолюбивых интересов и насыщающего свою драму дешевыми намеками на современных общественных деятелей. Изображая восстание как результат демагогической деятельности ловких политиканов, Дюма утверждает неизбежность подавления всякого народного движения.

Герцен, посетивший один из первых спектаклей «Катилины», с возмущением говорил о спекуляции Дюма на волнующих зрителя ассоциациях с только что пережитыми революционными боями.

После революции 1848 года Дюма становится выразителем наступившей буржуазной реакции. Он окончательно теряет свои либеральные иллюзии, а вместе с ними тот оптимизм, который звучал в его произведениях 1840-х годов. Во всех созданных им в этот период произведениях проявляется пессимистическая концепция жизни, пристрастие к мрачным сюжетам, пронизанным мистическим ощущением рока. Дюма изживает демократические тенденции, характерные для его лучших пьес, и в то же время отказывается от излюбленного им образа ловкого, энергичного, побеждающего в борьбе героя. -

Показательна для идейно-художественной деградации Дюма пьеса «Граф Герман» (1849). Она строится на противопоставлении двух центральных образов: аристократа-миллионера графа Германа, олицетворяющего идеал христианского всепрощения, и врача-плебея Фрица Штюллера, циника и атеиста, попирающего в погоне за богатством все нравственные устои. Драма завершается моральным торжеством графа и гибелью атеиста Фрица, который перед смертью отрекается от своих заблуждений и обращается к небесам с мольбой о прощении. Эта насквозь реакционная проблематика облечена в форму

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. V, стр. 320.

безвкусной слезливой мелодрамы. Так идейная деградация Дюма, типичная для всей буржуазной культуры после революции 1848 года, привела его к полному творческому упадку.

В историю французского театра Дюма вошел своими ранними пьесами, оразившими прогрессивно романтические искания конца 20-х и первой половины 30-х годов XIX века.

МЮССЕ

1

Особое место среди романтиков 1830-х годов занимал Мюссе. Он подвергал их идейно-художественные позиции едкой критике и решительно отгораживался от связей с определенными литературными течениями.

Альфред де Мюссе (1810—1857) происходил из дворянской семьи, стоявшей в стороне от политической борьбы эпохи. Получив образование в Париже в аристократическом коллеже, он еще мальчиком был введен в дом Гюго, где познакомился с ведущими представителями передовой литературы и испытал влияние руководимого Гюго прогрессивно романтического кружка «Сенакль».

Первый сборник стихов Мюссе («Итальянские и испанские повести», 1829), в который входила и пьеса «Каштаны из огня», был проникнут бунтарским пафосом, направленным против обветшалых литературных канонов, против отвлеченного идеализма реакционно-романтической поэзии. В яркой красочности и «живости необыкновенной» (Пушкин) юношеских созданий Мюссе была жизнеутверждающая сила, противостоящая мистическим устремлениям консервативного романтизма. Неудержимая бурность страстей, которыми охвачены герои Мюссе, была выражением восстания молодого романтика против серой обыденности буржуазной действительности.

Многое в этом первом сборнике близко к прогрессивно романтической литературе эпохи. Уже в эту пору виртуозно владея стихом, Мюссе насмешливо и озорно нарушает все законы «правильного» стихосложения, играя рифмами и размерами. Следуя требованиям Гюго, он отказывается от архаизированной речи классицистских поэтов, от торжественного тона, от перифраз, метафор и мифологических образов. Простота языка, разговорность интонаций, расширение поэтической лексики ского лагеря приблизить литературу романтиков демократиче-объединяют Мюссе со стремлениями к народу, сделать ее живой и современной. «Романтичны» были и неистовые страсти и бунтарский дух героев Мюссе.

И все же уже в ранних произведениях Мюссе намечаются черты, отличающие его от романтиков группы «Сенакль». По самому складу своего ума — иронического и недоверчивого — Мюссе был лишен склонности к восторженности и утопизму. Рисуя героев, охваченных неудержимыми страстями, Мюссе даже в этих юношеских произведениях настороженно относится к романтическому культу исключительной личности, способной своим подвигом перестроить мир. Изображая идеально прекрасные, высокие, «неземные» чувства, уносящие героев за пределы обыденности, Мюссе неожиданно вносит ноту сомнения в поток пламенных излияний, и эта скептическая усмешка, столь чуждая страстной патетике Гюго, придает особый характер искусству его молодого соратника.

Уже в поэмах Мюссе сказалась его одаренность как драматурга. Действенность столкновений, стремительная динамика развертывания сюжета, частое введение напряженного выразительного диалога придают поэмам Мюссе драматический характер.

Не случайно драматическая поэма «Каштаны из огня» заставила Пушкина предугадать в Мюссе «романтического трагика». Эта пьеса, в которой глубокая, искренняя страсть танцовщицы Камарго сталкивается с предательством, подлостью, циническим издевательством любимого ею дона Рафаэля, намечала проблематику последующего творчества Мюссе. Уже здесь встал образ опустошенного, погрязшего в распутстве героя, порожденного уродливой цивилизацией, которая искажает человеческие души, лишает их любви и веры в добро. Носительницей любви и верности является героиня, лишенная знатности и в своей подлинной человечности противопоставленная циническому аморализму дворянина дона Рафаэля и священника Дезидерио. Антиклерикальная и антидворянская тема «Каштанов из огня», объективно направленная против Реставрации, сближала пьесу Мюссе с оппозиционной литературой эпохи. Однако и в этой пьесе намечены черты, отличающие Мюссе от поэтов демократического романтизма. В эпиграфе стоят слова Шиллера, прославляющие любовь. Тема любви в самых разнообразных вариантах станет отныне лейтмотивом всей драматургии Мюссе. Но, в отличие от романтиков, Мюссе не верит в преобразующую силу любви. Любовь — чистое и прекрасное человеческое чувство, но она бессильна преодолеть зло, цинизм, преступление, царящие в мире.

Сталкивая эти два начала, Мюссе строит действие на резких контрастах. В поисках своей оригинальной драматургической манеры, своего собственного почерка он усваивает драматургический метод «Театра Клары Гасуль» Мериме. Лири-

ческая патетика сцен Камарго сменяется грубым разгулом сцены в таверне, шутовской образ влюбленного в Камарго аббата Деэидерио переводится почти в трагический план, потому что, убивая Рафаэля, аббат становится орудием мести Камарго.

Вслед за Мериме с небрежной дерзостью разрушая каноны классицистского театра, Мюссе свободно следует причудам поэтической фантазии. Но если Мериме стремился подчинить развитие действия своих пьес жизненной закономерности, всегда имеющей социальный характер, то Мюссе послушен в первую очередь полету своего воображения. Он перебрасывает действие одноактной пьесы с места на место, нарочито нарушает жанровую однородность пьесы, вводит иронический подтекст, тем самым внося пародийный элемент, направленный и против классицизма и против преувеличенности романтических страстей.

Все намеченные в первом сборнике тенденции полностью раскрылись после революции 1830 года, которая сыграла определяющую роль в процессе роста мировоззрения и творчества Мюссе.

Революция 1830 года усиливает гражданственную тематику, до тех пор приглушенно звучавшую в поэзии Мюссе, Ряд его произведений начала 1830-х годов носит публицистический характер.

В 1831 году Мюссе выступает с серией статей («Фантастические обозрения»), носящих резко обличительный характер. «О равнодушии в вопросах общественных и частных» — называет Мюссе одно из своих обозрений, бичуя типичное для буржуазного обывателя безразличие ко всему, что не касается его кошелька. Мюссе пишет о пустоте современной жизни, о бессмысленных измышлениях газет, о «мыльных пузырях» буржуазного политиканства. В аристократах Мюссе тоже не видит положительного начала. Его поражает бесполезность, нелепость их жизни, их интересов и занятий. И внезапно у этого скептика вырывается крик: «Ах, когда же мы, подобно полякам, увидим, что наши женщины тоже носят у пояса кинжалы и приходят в госпитали, чтобы врачевать наши увечья, — да, тогда все пойдет по-другому»¹. Эти строки продиктованы не только глубоким сочувствием к польскому восстанию, но и мечтой о благородной и мужественной жизни, противостоящей пошлости и ничтожности буржуазного бытия. Мюссе славит

¹ Альфред де Мюссе, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., Гослитиздат, 1957, стр. 486.

свободу в стихах и поэмах, он пишет блестящий памфлет на трусливого буржуа, который отмежевывается от любой политической группировки.

Усиление обличительных мотивов в творчестве Мюссе начала 1830-х годов находит отражение и в его эстетических взглядах. Развивая центральную идею передовой литературы своего времени, Мюссе требует искусства современного и по проблематике и по форме, решительно осуждая уход в прошлое. Для него одинаково неприемлемы и классицисты, утверждающие вечность правил, созданных XVII веком, и романтики, уходящие во «мглу средневековья». С раздражением говорит он о литературе, которая рассказывает о «мертвецах, о гнили гробовой». Он протестует против «литературного лакейства», против духа подражания и утверждает литературу, «связанную с веком».

В противовес «мумиям, набальзамированным педантством», Мюссе создает образ художника свободного и смелого, художника — воина и духовного вождя. Он «человек и для людей трудится. Он в свой священный храм свободу жрицей взял» (посвящение драматической поэмы «Уста и чаша»).

Однако положительная программа Мюссе противоречива и неясна.

Презирая буржуазную политику Июльской монархии, Мюссе не видел ничего вне официальных партий; он не понял борьбы, которую вел народ, не поверил в его возможности, не примкнул к прогрессивным силам общества. Вот почему ноты невмешательства звучат в творчестве Мюссе даже в те годы, когда фактически он активно вторгнулся в жизнь. В посвящении поэмы «Уста и чаша» Мюссе выступает с открытой декларацией аполитичности:

...Я о политике писать остерегаюсь,
Витией не бывал и быть не собираюсь...
...Моя рука про мир и войны не писала,
Коль ошибается мой век — мне дела мало,
А коль он прав, о том я слез не стану лить.
Я только спать хочу среди общего смятенья...¹

С тем же упорством Мюссе отрекался от всяких связей с определенными литературными группами, прославляя одиночество и независимость. С негодованием отвергал он упреки в подражании Байрону и вообще кому бы то ни было. Стремление к творческой самостоятельности в условиях духовной самоизоляции принимало преувеличенные размеры, становилось

¹ Перевод А. Д. Мысовской.

самоцелью. Но до середины 1830-х годов Мюссе не удавалось удержаться на этой позиции. В его творчестве звучали прямые политически-опозиционные мотивы, глубокое сочувствие к жертвам правительственного террора, скорбные, гневные, негодующие интонации. Кульминацией этих настроений явилось стихотворение «Закон о печати» — прямой отклик Мюссе на реакционный закон, направленный на удушение прогрессивной мысли во Франции. Вновь заявляя о своем равнодушии к политике и к партиям, о неверии в идеи равенства и республики, Мюссе тем не менее клеймит тех, кто примирился с позорным законом, который объявил оскорбление пэров и депутатов государственным преступлением и в рассуждениях о народном правлении и республике увидел предлог для отправки смельчаков на каторгу. Гневные слова этого стихотворения продиктованы не безразличием «беспартийного» аристократа духа, а глубокой гражданской скорбью.

Но усилившаяся после 1835 года политическая реакция и буржуазная стабилизация конца 30-х годов, которые тяжело отразились на творчестве многих писателей, резко углубили скептические черты мировоззрения Мюссе. Если раньше его антиромантические высказывания были направлены против реакционных романтиков, то сейчас он иронически высмеивает самое понятие романтизма. В 1836 году Мюссе публикует ряд статей в форме переписки двух почтенных провинциальных буржуа Дюпюи и Котоне, интересующихся литературой. Этот памфлет воскрешает всю историю литературных дискуссий последнего десятилетия. Мюссе остроумно, но нигилистически доказывает, что романтизм — это понятие, лишенное всякого смысла, неясное самим его пророкам, не имеющее права на новаторство, ибо все его «самоновейшие изобретения» (вроде смещения трагического с комического, ломки стиха и т. д.) можно обнаружить уже у Аристофана или у Мольера.

Мюссе точно подмечает слабые стороны романтической эстетики. Он язвительно ополчается против подражания немецкому романтизму, против духа средневековья, против «кладбищенской» тематики, против чрезмерного увлечения «местным колоритом», против фальшивых эффектов романтической драматургии. По-прежнему борясь за искусство, отражающее жизнь сегодняшней Франции, а не экзотических стран или далекого прошлого, Мюссе гневно требует сбросить «обноски Реставрации». Он скорбит, что в современных драмах писатели, гонясь за точными историческими сапогами или бриджами, забыли о стиле, страстях, характерах. Он даже высказывает мечту о новом Мольере, который написал бы «Мизантропа» на материале современных нравов.

Но за всем этим потоком язвительных, умных и тонких критических замечаний в адрес романтизма нет ясной положительной программы. Современное общество внушает Мюссе ужас. В нем видны только

Тупейший эгоизм, обжорство, мотовство,
Вином набухшее, храпящее скотство!
И деспот наших дней, чума вдвойне лихая, —
Посредственность.

(«О лени», 1841¹)

Но, с отвращением заклеив буржуазный мир, Мюссе резко порицает и борцов против социального зла, осуждая «безумцев», которые призывают народ к восстанию.

Отход от гражданских мотивов находит выражение и в эстетических высказываниях Мюссе. В статье «О трагедии» (1838) Мюссе отказывается от самого ценного, что было в его прежних выступлениях, — борьбы за современное искусство. Теперь он утверждает, что и романтизм и классицизм в одинаковой мере имеют право на существование. Утрата протестующего духа, равнодушие к острым вопросам современной идеологической борьбы были одним из проявлений углубляющегося скептицизма, характерного для позднего творчества Мюссе.

В 1840—1850-е годы Мюссе приходит к примирению с действительностью.

2

Мюссе — один из самых крупных драматургов Франции XIX века. Но в течение многих лет идейно-художественная позиция, занятая писателем, мешала проникновению на сцену его пьес и успеху их у зрителей.

В декабре 1830 года в Одеоне была поставлена комедия «Венецианская ночь». Ее провал произвел на Мюссе настолько удручающее впечатление, что он принял решение не писать больше для театра. Неудача сценического дебюта Мюссе далеко не случайна. Пьеса, поставленная вскоре после Июльской революции и в канун битв начала 1830-х годов, была внутренне чужда зрителю, жившему в напряженной атмосфере общественной борьбы. В «Венецианской ночи» Мюссе впервые выступил не только против классицизма, но и против демократического романтизма, против драматургической программы, намеченной в «Марьон Делорм» и «Эрнани». Этим патетическим драмам, насыщенным пафосом гуманизма и зовущим к борьбе,

¹ Перевод С. В. Шервинского.

Мюссе противопоставил свою изящную, ироническую пьесу, в которой звучит только скептическая усмешка.

Мюссе начинает «Венецианскую ночь» бурной романтической сценой. Перед зрителем предстает весь ассортимент «неистойой» романтической драмы — ночь, гондола, Венеция, шепот влюбленных, мольбы, угрозы, убийства. Но внезапный поворот действия прерывает поток страстей. Любовник, только что в порыве ревности собиравшийся убить либо себя, либо своего коронованного соперника, вдруг решает, что жить гораздо приятнее, чем умирать, — и прыгает в плывущую мимо гондолу к веселящейся компании друзей, махнув рукой на «роковые» страсти. Утверждая, что страсть не способна пробудить героический порыв в человеке, и насмешливо пародируя преувеличенную риторику романтической драмы, Мюссе развенчивал и самый образ романтического героя с его экзальтацией и верой в свои убеждения, с присущей ему патетикой действия и борьбы. Центральной фигурой «Венецианской ночи» является не романтический любовник Разетта, но утонченный скептик принц Эйзенахский, эпикуреец, послушный лишь причудам своей фантазии и лени. Он предвещает вереницу «сыновей века», которые пройдут через пьесы Мюссе, и определяет их основную тему.

Провал «Венецианской ночи» не привел Мюссе к отказу от драматургии. Страстно любя театр, он продолжал создавать пьесы, не предназначая их для сцены. В 1832 году выходит первый выпуск сборника «Спектакль в кресле», в котором кроме поэмы «Намуна» печатаются драматическая поэма «Уста и чаша» и комедия «О чем грезят девушки». А с 1833 по 1837 год публикуются пьесы Мюссе: «Андреа дель Сарто», «Прихоти Марианны», «Фантазио», «Любовью не шутят», «Лоренцаччо», «Подсвечник», «Прялка Барберины», «Не надо биться об заклад», «Молча за дело», «Каприз».

На этом заканчивается первый период драматургической деятельности Мюссе. Оторванность от театра все же тормозила его работу. Честь сценического «открытия» Мюссе принадлежит русской актрисе А. М. Колосовой-Каратыгиной, которая в 1837 году поставила в свой бенефис комедию Мюссе «Каприз» (под названием «Женский ум лучше всяких дум») и обратила на нее внимание французской актрисы Л. Р. Аллан-Депрео, выступавшей в то время в Петербурге. Через десять лет, в 1847 году, Аллан-Депрео сыграла «Каприз» в Париже. С этого времени драматургия Мюссе быстро проникает на сцену театра Французской Комедии. С именем Мюссе связывается творчество крупных актеров французского театра — Э. Го, Л. Делоне, Розы Шери и других.

Сценический успех побуждает Мюссе вновь обратиться к драматургии. После восьми лет перерыва он пишет комедию-пословицу «Нужно, чтобы дверь была открыта или закрыта» (1845), затем «Луизон», «Всего не предусмотреть» (1849), «Кармозину» (1850), «Беттину» (1851), «Осел и ручей» (1855).

Самые значительные пьесы написаны Мюссе в первой половине 1830-х годов. Почти все они насыщены трагическим мироощущением. С мучительной болью и горечью Мюссе рассказал в своих драмах, так же как и в стихах и в романе «Исповедь сына века» (1836), о тяжелой духовной болезни, поразившей молодых людей его поколения. «Сыны Империи» и «внуки Революции», они выросли в ту эпоху, когда «все человеческие иллюзии начали осыпаться, как осенние листья с деревьев»¹, когда молодое поколение ясно осознало, что великие мечты просветителей, подвиги революционеров, бряцание военной славы Империи — все это привело лишь к победе поповщины и торгашей.

Разочаровавшись во всех идеалах, не принимая прошлого и не веря в будущее, отрицая прогресс, убежденные, что всякая попытка борьбы за свободу приведет лишь к кровавому подавлению восставших, эти «дети века», по словам Мюссе, пришли к полной безнадежности, к душевной опустошенности.

Уже в первых пьесах звучало недоверие к романтически возвышенному пониманию страсти, к действительному типу человека. Пьесы 1830-х годов развивают те же темы. В драматической поэме «Уста и чаша» (1832) последовательно развенчивается самое стремление героя к жизненной активности. Тирольский горец Франк — воплощение «исключительной» личности, как бы суммирующей характерные черты романтического бунтаря, с презрением отвергает патриархальный мир своих соплеменников. Ему ненавистна мораль умеренности и золотой середины, мелочность интересов, духовная узость. Мюссе не верит наивным просветительским представлениям о «естественном» человеке. Но бунтарство Франка оказывается иллюзией.

Бросаясь в жизненную стихию со всем буйством своей необузданной природы, Франк нигде и ни в чем не находит удовлетворения. Покидая родные горы, он еще верит в бога. Жизненный опыт приводит его к мятежному богоборчеству и страстной ненависти к «злому бреду» монахов, бог которых «зажечь костер готов для всей вселенной». Небеса — обман. Но такой же обман царит на земле. Ведя своего героя путями познания, Мюссе

¹ Альфред де Мюссе, Избранные произведения в двух томах, т. II, стр. 8.

приводит его к трагическому пессимизму, к байроновской «мировой скорби». Всюду Франк встречает только преступление, грязную чувственность, корысть, измену, вероломство. Ни любовная страсть, ни подвиги, ни слава не приносят счастья. Полный движения и действия цивилизованный мир разрушает, уродует человека.

Все, к чему стремится Франк, обманывает его. С циничским отчаянием он осуществляет своеобразный эксперимент — притворяется мертвым и убеждается, что все, достигнутое им, пусто и живо. Он пытается вернуться к покинутой им гармонии, ища успокоения в чистой и верной любви простой деревенской девушки, подруги своих юных лет. Но тот, кто прикоснулся к извращенной цивилизации, не может смыть с себя ее оскверняющие следы. Прошлое, воплощенное в куртизанке Бельколоре, неотступно следует за Франком. Бельколора убивает Деидамино, невесту Франка. Достижение гармонии невозможно для человека, потерявшего цельность и внутреннюю ясность.

Эта драматическая поэма представляет собой как бы философский эпиграф ко многим пьесам 1830-х годов; отдельные ее мотивы повторяются позже в наиболее зрелых драмах Мюссе.

Начиная с «Андреа дель Сарто» (1833) Мюссе надолго порывает со стихотворными драмами. Для того чтобы раскрыть изысканную интеллектуальность своих героев, чтобы передать игру их мыслей и слов, Мюссе создает тот изящный прозаический диалог с быстрыми репризами, неожиданными переходами от лирики к шутке, от патетического возгласа к ироническому афоризму, который составляет одну из самых примечательных сторон драматургии Мюссе.

В драме «Андреа дель Сарто» ноты усталости и грусти звучат со все нарастающей силой, определяя атмосферу пьесы. Снова Мюссе развенчивает романтическое понимание любви как великой, облагораживающей человека страсти, ведущей его к самоотверженности и подвигу. В «Андреа дель Сарто» глубокое, чистое чувство знаменитого художника дель Сарто к его жене Лукреции приносит ему лишь страдание и смерть. Ни преданность Андреа, ни принесенные им жертвы не могут удержать любви Лукреции. Слепое безумие увлекает ее и художника Кардиано, друга Андреа. Любовь предстает в этой драме как эгоистическая страсть, страшная в своей жестокости, ведущая к предательству, к измене другу. Победа в любви возможна только за счет чьей-то гибели.

Мюссе не верит, что гордость, честь, мужество человека могут противостоять губительному безумию страсти. Сам Андреа — великий художник и носитель большого человеческого

чувства — тоже лишен моральной силы, безволен, слаб. Любовь привела его к бесчестью, потому что на подарки и развлечения жены он истратил доверенные ему деньги. Благородный и добрый человек не может сохранить эти качества в схватке с действительностью.

Не спасает Андреа и искусство. В словах самого художника и его учеников настойчиво звучат мысли об упадке искусства. Гении ушли из жизни. «При Микеланджело каждая школа была настоящей боевой ареной», теперь же искусство стало ремеслом. Выпивая яд в финале пьесы, Андреа поднимает тост: «За гибель искусства в Италии!» В пьесе встает образ стареющего века, дряхлого и бессильного времени. Ощущение упадка, угасания, утраты былого величия пронизывает Флоренцию XVI века, изображенную в пьесе.

Мюссе не ставит себе задачи воспроизведения реальной исторической обстановки. Он равнодушен к исторической достоверности, его не смущают анахронизмы. Действие его пьес происходит чаще всего неведомо где, неведомо когда. Даже если в ремарке указаны Флоренция, Неаполь или Мюнхен, в пьесе обычно ни в чем не проявляется конкретная реальность этих городов. Мюссе не обозначает дат. События могут быть отнесены и к XVI и к XVII веку; но всегда на фоне старинных парков и дворцов, тихих переулков фантастических городов выступает все тот же герой, не относящийся ни к одной из этих прошлых эпох, истинный сын XIX века с его сомнениями, тревогой и тоской.

Полный отращения к прозаической действительности буржуазного общества, Мюссе мучительно искал утерянную красоту. Но, не видя реальных путей нахождения красоты в самой жизни и не веря в утопические проекты ее улучшения, Мюссе один из первых в европейской литературе становится на путь духовного аристократизма и бегства от действительности. В стихах и драмах он создает свой собственный поэтический мир, полный тонкой и хрупкой красоты. Однако люди, живущие в этом вымышленном мире, несут в себе реальные страсти и страдания. В этом глубокая противоречивость пьес Мюссе: они откровенно условны, искусственно опозитизированы, по сюжету, по обстановке бесконечно далеки от современности. Но образы их героев, раскрытые автором с тончайшим психологическим мастерством, передают мысли и чувства современников Мюссе. Все они, вместе взятые, — поразительный по точности психологический портрет «молодого человека XIX столетия», «сына века». Беспощадно ставит Мюссе диагноз духовной болезни поколения, выросшего в условиях крушения революции и веры в будущее. В душах молодежи родилось сомнение во всем, «отрицание все-

го небесного и всего земного, отрицание, которое можно назвать разочарованием или, если угодно, *безнадежностью*¹.

Век, предшествовавший французской революции 1789 года, воспитывал в своих сыновьях гражданственный тип сознания, чувство общественного долга. Пьесы Мюссе рассказывают о рождении индивидуалистического сознания, опустошенного и общественно бесплодного, являясь тем самым необычайно ярким и выразительным свидетельством духовных процессов, характерных для утверждающегося буржуазного общества.

3

Вплотную к психологическому исследованию нового типа личности, порожденной послереволюционной действительностью, Мюссе обращается в пьесах «Прихоти Марианны», «Фантазии», «Любовью не шутят». Во всех этих пьесах, причудливых по сюжету и обстановке, подлинно современен только портрет героя — бездейственного, изъеденного рефлексией, сомнением, иронией, эгоизмом. Мюссе бесконечно варьирует этот образ, погружается в глубины его психологической жизни, чрезмерно усложненной, лишенной цельности, беспокойной и зыбкой. Все персонажи его объаты тревогой, ироничны и подвластны капризам своей прихотливой фантазии. Отбросив все иллюзии, эти юноши не верят больше в высокие человеческие чувства. Скептическое неверие часто приводит их к распутству.

Герой «Прихотей Марианны» (1833), картежник и пьяница Оттавио, обладает многими положительными качествами. Он свято верен дружбе, бескорыстен, презирает торгашей. Он остроумен, красноречив, чувствует красоту, тянется к радости. Но и он скрывает под маской беззаботного гуляки тяжелую тоску, рожденную отсутствием цели, веры, идеалов.

Мюссе опять низвергает любовь с пьедестала, на который ее подняли романтики. Он доказывает, что любовь лишена созидательной силы. Ее причуды губительны для людей. Друг Оттавио Челио глубоко и страстно полюбил Марианну. Для него в мире ничего не существует, кроме его любви. «Действительность — только призрак», — говорит он; ее одухотворяют лишь фантазии и безумие человека. Такое чувство, целиком поглощающее человеческую душу, тоже явилось порождением века, сыновья которого оторвались от всех общественных дел и обязанностей. Эти юноши, одержимые любовью или распутством, ничем не заняты, они не несут никакой ответственности. Созна-

¹ Альфред де Мюссе, Избранные произведения в двух томах, т. II, стр. 13.

ние, прикованное только к созерцанию собственных переживаний, неизбежно приходит к болезненному преувеличению мельчайших эмоций, настроений, мыслей. Для личности подобного рода большое чувство губительно. Даже разделенная любовь не может принести счастья неустойчивому субъекту, потерявшему веру в себя и в людей. Это показал Мюссе в «Исповеди сына века». Неразделенная любовь убивает героев Мюссе. Челио умирает. Его огромная любовь оказалась бессильной вызвать отклик в душе Марианны. Но Марианна полюбила равнодушно к ней Оттавио. Ее любовь тоже безысходна — Оттавио не умеет любить.

С юности увлеченный Шекспиром, Мюссе учится у него в первую очередь умению раскрывать внутренний мир героев. Шекспиром навеяны диалоги Оттавио и Марианны, которые по своей острой напряженности, своеобразию юмора, намеренной сложности оборотов напоминают словесные поединки Бирона и Розалинды («Бесплодные усилия любви»), Бенедикта и Беатриче («Много шума из ничего»), Оливии и Виолы («Двенадцатая ночь»). Но герои Мюссе лишены цельности и душевной силы героев шекспировских комедий. Для них забавная интеллектуальная игра почти всегда оборачивается трагедией. Не торжество, а крах гуманистических идей утверждает Мюссе.

Много дал Мюссе предшествующий опыт французской драматургии. Вслед за Мериме он принес во французскую драматургию высокое мастерство индивидуализации и речевой характеристики. Когда Мюссе воссоздает жизненно реальные явления, он достигает реалистической рельефности изображения. Это особенно очевидно в тех случаях, когда Мюссе раскрывает уродливые стороны современной действительности. В «Прихотях Марианны» появляется сатирическое изображение мещанина, злобного собственника, во имя охраны своих прав готового на убийство.

Сатирические ноты усиливаются в двухактной комедии «Фантазио» (1834) — одной из самых причудливых, сюжетно изощренных пьес Мюссе. Вся история о том, как горожанин Фантазио, надев на себя костюм и маску только что умершего придворного шута, спасает юную баварскую принцессу от брака с нелепым дураком — принцем Мантуанским, является почти демонстративным вызовом жизненному правдоподобию. Условный Мюнхен неведомого века — вполне подходящая рамка для фантастических событий этой пьесы, в которой три персонажа выступают передоцетыми и совершают поступки, противоречащие логике и здравому смыслу, а проблемы войны и мира решаются при помощи парика, сдернутого удочкой с головы незадачливого жениха.

Образ одного из главных героев, владетельного принца Мантуанского, написан Мюссе в издевательски насмешливой, карикатурной манере. Фантазио называет этого самовлюбленного монарха, который грозит начать войну, если ему не отдадут принцессу, «мерзким животным», «которому судьба уронила на голову корону». Создавая эту фигуру, Мюссе в присущей ему иронической манере продолжает, по существу, традицию, заложенную демократической драматургией Франции. Монархические иллюзии чужды драматургу.

Но противопоставленный коронованному шуту Фантазио лишен общественно созидательного идеала. Беспечный гуляка, прокутивший свое имущество и прячущийся от кредиторов, Фантазио, как и Оттавио в «Прихотях Марианны», погружен в меланхолические размышления о ничтожестве века, о пустоте жизни. Мысль об одиночестве людей терзает его, веселящаяся толпа внушает ему отвращение. Его острый ум позволяет ему точно определить причину своей тоски: у него и его друзей нет жизненно важного дела. Но он и не хочет ничем заняться — все бессмысленно, утверждает Фантазио, всякое дело бесполезно.

В этой пьесе снова повторяется образ умирающего, бессильного века. Во второй главе «Исповеди сына века» Мюссе точно определил, какие великие общественные катастрофы «подрезали крылья веку». В пьесе он не говорит об этом. Но образ бескрылого века ощущается во всей атмосфере комедии и даже шуткам Фантазио придает вкус горечи и слез.

Единственная ценность, которую находит Фантазио, это две слезинки, скатившиеся из глаз принцессы, выдаваемой замуж по государственным соображениям за принца Мантуанского. Чтобы спасти девушку, Фантазио совершает эксцентрический подвиг — ловит на удочку парик принца. Он знает, что дело идет о счастье двух государств, о спокойствии двух народов. Но судьбы народов не волнуют его.

Гуманистическая мысль Мюссе сужается. Лирическая тема пьесы открыто противопоставляется теме общественного долга, гражданского подвига.

В «Андреа дель Сарто», в «Прихотях Марианны», в «Фантазио» Мюссе с такой же небрежной легкостью, как и в первых своих драматургических опытах, уничтожает классицистскую регламентацию. Он решительно отказывается от единства места и времени, гораздо тоньше других авторов романтической драмы сплетает в своих пьесах трагическое и комическое. Ироническая интонация возникает у него в самые драматические моменты, а забавная идиллия внезапно завершается трагической развязкой. Такое построение пьес глубоко связано с восприятием Мюссе современной действительности как трагедии гибели

человеческих идеалов и в то же время как отвратительной комедии сытого самодовольства мещанина. Одни пришли к отчаянию, говорит Мюссе в «Исповеди сына века», другие, «дети плоти» — буржуа, считали свои деньги. «Рыдала душа, смеялось тело». Эта двойственность мироощущения при занятой художником позиции невмешательства, продиктованной насмешкой и отчаянием, определяет своеобразие драматургической поэтики Мюссе.

Ни в одной пьесе Мюссе внутренняя противоречивость его сознания не выступает так отчетливо, как в трехактной комедии «Любовью не шутят» (1834), определяя и композицию пьесы, и построение ее образов, и эмоциональную жизнь героев. Вольность формы здесь доведена до откровенно насмешливого ниспровержения всех форм и правил. Пользуясь шекспировским приемом, Мюссе вводит в действие Хор в виде персонажа, который рассказывает о предшествовавших событиях, и комически описывает въезд героев на сцену. Хор, говоря от имени крестьян — обитателей поместья, дает характеристики действующих лиц, насмехается над одними, выражает сочувствие и нежность к другим. Не вмешиваясь в действие, он создает лирический фон пьесы и придает ей своеобразную повествовательность. Демонстративно разрушая старую драматургическую форму, пародируя наивную прямолинейность экспозиции классицистской трагедии и ходовой драматургии, ломая жанровые перегородки, Мюссе ищет новую форму драмы. Карикатурные образы дамы Плюш и двух аббатов, воплощающих ненавистное Мюссе ханжеское церковное начало, написаны в гротескно-эксцентрической манере. Это фигуры из сатирической комедии-памфлета. А между тем «Любовью не шутят» — самая лирическая из пьес Мюссе, и завершается она трагическим финалом. Но и «возвышенные» герои то и дело попадают в смешное положение.

Фабула пьесы проста, почти банальна — отвергнутый своей невестой Камиллой Пердикан решает отомстить ей. На глазах Камиллы он признается в любви ее молочной сестре, юной крестьянке Розетте. Когда Розетта понимает, что Пердикан любит Камиллу, а она, Розетта, была лишь игрушкой, девушка умирает, а Камилла и Пердикан расстаются навеки.

На этой несложной канве Мюссе вышивает тончайшие психологические узоры, рисуя путаный душевный мир своих героев, пораженных «нравственной болезнью» эпохи. Поступки героев, а с ними вместе и действие пьесы определяются — как и во всех пьесах Мюссе — не внешними причинами, а внутренними побуждениями. Камилла и Пердикан — мыслящие герои, которые запутались в чрезмерной сложности собственных мыс-

лей. Их любви ничто не мешает. Отец Пердикана, мечтает поженить сына и племянницу, которые еще в детстве любили друг друга. Но Камилла, воспитанная в монастыре, воздвигает между собой и Пердиканом непреодолимую преграду монастырской казуистики. Она отказывается от любви, потому что слышала о приносимых ею страданиях. Однако напускной аскетизм не может задушить жизнь. Камилла полна страстей; поэтому все ее поведение — неосознанное ханжество. Религиозное воспитание духовно развратило ее. Боясь подлинного чувства, она заменяет его утонченной интеллектуальной игрой. И как все герои Мюссе, Камилла, погруженная в себя, с эгоистическим безразличием наносит раны другим людям.

У Мюссе сложные отношения с религией. Он ненавидел черную тень, опустившуюся на Францию в годы Реставрации. Во многих пьесах, стихах, статьях звучат ноты гнева, отвращения ко жи, которой религия опутывает людей. По беспощадности показа оглуляющего и развращающего воздействия религии на людей Мюссе близок к Мериме. Но антицерковные позиции Мериме последовательны и безоговорочны. Мюссе же, ненавидя власть монахов и ложь религии, с ужасом констатирует, что утрата веры лишила человека всякого утешения. Он не верит в возможность борьбы за реальное земное счастье людей. И поэтому, проклиная и отвергая религию, он в конечном счете заставляет своих героев под влиянием отчаяния припадать к подножию алтарей.

Пердикан — очень привлекательная фигура. Он прост в обращении, приветлив, полон нежной, поэтической любви к родному краю. Радостно встречает он старых крестьян, когда-то носивших его, ребенка, на руках и любивших его. В нем есть сознание своей ответственности перед ними. По всем своим взглядам он как будто полная противоположность Камилле. Атеист и вольнодумец, он вносит в полемику с Камиллой подлинную страсть, разбивая ее мертвенную ханжескую аргументацию и пытаясь пробудить в ней живое чувство. Он защищает любовь как чудесную жизненную силу, которую стоит признать, даже если она принесет страдание.

Но и Пердикан тронут «болезнью века». Он тоже лишен цельности, его духовная жизнь чрезмерно сложна, и, увлеченный созерцанием ее тонких переливов, весь в себе, весь для себя, Пердикан, по существу, убивает Розетту. Когда он слышит за занавеской ее предсмертный крик и понимает, что слова любви, обращенные им к Камилле, нанесли последний удар бедной обманутой Розетте, Пердикан охвачен неподдельным ужасом. И в минуту тревоги и отчаяния этот атеист возносит страстную молитву богу, умоляя его не убивать Розетту.

По своему психологическому мастерству эта пьеса — один из шедевров французской литературы первой половины XIX века. Она несомненно стоит в ряду новаторских произведений, сыгравших значительную роль в преодолении драматургической рутины и отживших традиций. Она, как и вся драматургия Мюссе, отражает характерное для эпохи общественно-психологическое явление — рождение субъективистского сознания. появление людей не злых по натуре, но равнодушных к человеческим страданиям, живущих в себе и для себя. Но автор и тут выступает как созерцатель, стоящий в стороне от бурных жизненных событий.

4

Только один раз покинул Мюссе замкнутый круг своих лирических грез. Не прекращавшиеся в течение первой половины 1830-х годов революционные восстания вывели наконец художника из состояния изоляции, на которую он обрек себя. В 1834 году он пишет драму «Лоренцаччо» — одну из самых значительных исторических пьес эпохи.

На этот раз Мюссе бросается в самую гущу идейной борьбы. В центре драмы стоит вопрос о методах и судьбах революции — то есть наиболее острая и насущная проблема 1830-х годов.

В течение сорока лет Европу сотрясали удары революций. Но все европейские революции были потоплены в крови, и каждый раз героизм народа приносил власть антинародным силам. Поколение 1830-х годов не могло не задуматься о причинах неудач, о целях и формах освободительного движения.

Отвечая на этот великий вопрос времени, Мюссе не дает положительной программы, но с присущей ему беспощадностью в обнажении духовных язв своего века развенчивает культ личного подвига, утверждая, что индивидуалистический бунт революционера-одиночки общественно бесплоден. Тираноубийство ничего не может изменить в жизни народа и государства. Причины общественных бедствий таятся глубже, не в личности тирана, каким бы злодеем он ни был. Мюссе доказывает это на историческом материале. Но в сознании людей 1830-х годов «Лоренцаччо» не мог не вызывать прямых ассоциаций с современностью. Заговорщическая тактика, идеалистическая романтика, взрастившая карбонариев 1820-х годов, все еще продолжала увлекать молодежь. Конспиративные организации и восстания бланкистов, покушения, авантюристические выступления отдельных групп революционеров-интеллигентов, оторванных от народа, — все это характерные черты эпохи.

Чуждый какого бы то ни было утопизма, Мюссе мрачно, но трезво смотрит на мир. И эта трезвость помогает ему воссоздать, когда он хочет этого, широкую, во многих чертах правдивую картину исторической действительности. Всегда уклонявшийся от задачи введения «местного колорита», Мюссе в «Лоренцаччо» прямо опирается на флорентийскую хронику Бенедетто Варки (XVI век) и хотя меняет отдельные детали, но насыщает пьесу множеством точных, верно отобранных реалистических штрихов, а главное, наполняет ее дыханием страстей и дум исторической эпохи.

В «Лоренцаччо» Мюссе использует весь накопленный художественный опыт: тончайшее психологическое мастерство, разработанную им свободную драматургическую форму, лаконизм и выразительность диалога, смелость композиции. Но все это подчиняется здесь не игре фантазии, а имеет ясную реалистическую цель. Мюссе решает в этой пьесе задачу создания исторической драмы, способной вместить не только судьбу одного героя, но и судьбы народа, государства, нации. Поэтому трагическая история Лоренцо Медичи — республиканца и патриота, убившего тирана Флоренции, своего родственника герцога Алессандро Медичи, разворачивается на широком национальном фоне. В пьесе тридцать восемь картин, места действия которых свободно меняются, охватывая всю Флоренцию, от дворцов до улиц и площадей, и перебрасываясь в Монтоливето, Венецию, долины и равнины Италии, когда этого требует развитие сюжета.

Решая вопрос о судьбах революции, Мюссе не мог обойти проблему участия и роли народных масс. Сам Лоренцо — носитель идеи одиночного подвига — ясно понимает, что убийство им герцога сможет принести Флоренции свободу и «утвердить республику, прекраснейшую из всех, которые когда-либо цвели на земле», только в том случае, если вслед за убийством тирана выступят республиканцы и народ поддержит их. В пьесе действуют помимо основных персонажей «солдаты, монахи, придворные, изгнанники, школьники, слуги, горожане».

Народные сцены придают драме «Лоренцаччо» эпический размах, углубляют ее реалистическую достоверность.

Не только в народных сценах, но и в самом методе ведения сюжета очевидно влияние исторических хроник Шекспира. Это проявляется прежде всего в том, что действие развивается не по прямой фабульной линии, связанной с главным героем пьесы, а через показ событий, явлений, рисующих жизнь народа и государства. Этот метод требует огромной «населенности» пьесы, большого количества картин. В пьесе намечены сюжеты, каждый из которых мог бы лечь в основу самостоятельного произведения.

Разработанный Мюссе в «Лоренцаччо» жанр исторической драмы с широким социальным фоном, с участием народных масс, с шекспировским масштабом действия близок к тому типу национальной исторической драмы, который был создан Мериме. Но если Мериме, написавший «Жакерию» в канун Июльской революции, при всем пессимизме финала доказывает закономерность, неизбежность и мощь народной революции, то Мюссе, создавший «Лоренцаччо» в 1834 году, после крушения революционных надежд 1830 года и после разгрома ряда восстаний начала 1830-х годов, всем ходом своей пьесы стремится убедить в обреченности всякой революционной попытки. Для него главная трагедия заключается в пассивности народа и республиканцев.

Беспредельным отчаянием полна исповедь центрального героя пьесы — Лоренцо Медичи. Страстный патриот, вдохновленный примером героев Плутарха, Лоренцо рассказывает другу, что еще в ранней молодости дал клятву посвятить свою жизнь освобождению родины от ига тирании. Чтобы войти в доверие к герцогу Алессандро, целомудренный юноша надел на себя маску развратника. Он стал приближенным герцога, участником его оргий. И эта отвратительная личина позволила Лоренцо заглянуть в души людям, «приподнять покрывало истины». Он увидел раболепие, трусость, дешевое краснбайство, душевную дряблость, пассивность. Даже его самого, герцогского шута, ненавидят только на словах. Его прозвали оскорбительной кличкой «Лоренцаччо», но никто не осмеливался поднять нож на него, соучастника преступлений герцога. Безнадежность пронизывает все мысли Лоренцо.

Основа психологической трагедии Лоренцаччо не в том, что маска распутства приросла к его лицу. Это результат, а не причина мучительной тоски, минутами превращающей его в маньяка. Причина же заключается в полной потере им идеалов. Он уже не верит в свою миссию и не верит в людей. Тирания развратила народ, убила волю к действию. Личные интересы для людей стали выше общего дела.

Когда Филиппо Строцци сообщает Лоренцо, что он хочет обратиться с призывом к народу, действовать открыто, что он верит в честность республиканцев, Лоренцо предлагает ему биться об заклад: «Ручаюсь тебе, ни народ, ни они ничего не сделают». И он выигрывает этот мрачный спор — республиканцы не используют подвиг Лоренцо, изгнанники не приходят на помощь флорентийцам, смутное движение народа никем не возглавлено, несколько пылких юношей бесполезно проливают свою кровь. Петля тирании еще туже затягивается на горле народа.

Лоренцаччо, который мечтал стать спасителем Флоренции, падает под ножом убийцы, рассчитывающего получить обещан-

ную за голову Лоренцо награду. Обманутый народ оскверняет труп Лоренцо и сбрасывает его в лагуну.

Так представляет себе Мюссе судьбу каждого, кто активно вмешивается в жизнь, кто захочет изменить ее страшный ход. На примере флорентийской революции Мюссе решает вопросы своего времени. Ни в одной из общественных групп он не видит силы, способной к активным социальным реформам.

Он не искажает истории: XVI век в Италии — это действительно время усиления феодально-католической реакции и крушения революционных устремлений. В 30-х годах XVI века Флоренция не могла вернуться к республиканскому строю. Мюссе искал в истории аналогий с современностью. Сочетание исторической правды и остросовременной проблематики, проникающее драму понимание решающей роли народа и ниспровержение идеалистического культа подвига исключительной личности как решающей силы истории, страстность обличительной антииранической мысли, масштабность философско-политических обобщений, огромная художественная выразительность делают «Лоренцаччо» выдающимся произведением французской драматургии XIX века.

Но неверие Мюссе в прогрессивные силы истории придает его лучшей пьесе безысходно мрачный, пессимистический колорит. Трагедия Лоренцаччо — это в значительной степени трагедия самого Мюссе. Утрата идеалов — смертельная «болезнь века», вернее, болезнь буржуазной интеллигенции, — разъедала его собственное сознание и неизбежно вела его к творческому кризису, к духовному тупику.

5

После «Лоренцаччо» Мюссе не создал ни одной пьесы, равной по своей идейной и художественной силе его пьесам начала 1830-х годов.

Уже с 1835 года трагические раздумья уходят из драматургии Мюссе. В стихотворении «Закон о печати» он резко ополчился на закон, задушивший свободу слова. Но закон этот тяжело повлиял на его собственное творчество. Уже в следующей пьесе, трехактной комедии «Подсвечник» (1835), Мюссе впервые полностью порывает с обычной для него проблематикой. Эта изящная и забавная пьеска приближается по жанру к бытовой комедии нравов. Мюссе мастерски выписывает фигуры ревнивого, вспыльчивого, но глуповато-добродушного мужа — нотариуса Андре, его легкомысленной молодой жены Жаклины, неумоимо изобретательной в устройстве своих любовных дел, героя адюльтера — самоуверенного капитана Клавароша с его

закрученными усами и казарменным остроумием, нежного и трогательного клерка Фортуню, юностью и преданной любовью покоряющего в конце концов сердце Жаклины.

В этой пьесе нет, в сущности, сатиры на буржуазные нравы. История о том, как капитан Клаварош посветовал своей возлюбленной Жаклине привлечь кокетством подставного влюбленного, чтобы этот «подсвечник» отвлек на себя ревность мужа, — потешна и мила, потому что завершается она победой истинной любви. «Подсвечник» — Фортуню занимает место Клавароша, привлекая искренние симпатии читателя и зрителя. В комедии слышатся отзвуки ренессансной темы — молодая жена, скучающая в обществе глупого, старого мужа и рвущая семейные путы, вызывает скорее сочувствие, чем осуждение. При всем остроумии ситуаций, реалистической выразительности характеров, блестящем юморе диалогов, подкупающем лиризме сцен Фортуню в комедии «Подсвечник» Мюссе отходит от того круга образов, которые отражали думы и судьбы его современников. В этой пьесе гораздо больше непосредственного жизненного правдоподобия, чем, например, в «Фантазио». Но «Фантазио» — значительный идейно-психологический документ эпохи. «Подсвечник» — веселая озорная шутка талантливого комедиографа, но большая тема эпохи в ней отсутствует.

Сужение проблематики еще больше сказывается в следующих пьесах Мюссе. Отныне его основным жанром становятся легкие салонные комедии, милые безделки, лишенные большого содержания, воскрешающие аристократический жанр комедий-пословиц XVIII века («Не надо биться об заклад», «Каприз» и др.). Лирическое обаяние этих пьесок, изящная непринужденность их диалогов, тонкость психологических зарисовок выделяют их из массы развлекательной драматургии 1830-х годов. Но по своему внутреннему содержанию они мало отличаются от пьес Скриба. По существу, Мюссе пошел на прямой компромисс с ходовой драматургией. Не случайно именно с этих пьес начинается впоследствии его вступление на сцену буржуазного театра Франции.

Завершающая первый этап драматургии Мюссе одноактная комедия «Каприз» — первая из его пьес, попавшая на сцену, — превосходно объясняет, почему буржуазный зритель конца 1840-х годов принял драматургию Мюссе. Эта сценическая миниатюра преподносит зрителям безобидный моральный урок. Бытовой колорит в этой пьеске уже не служит сатирическим целям. В основе нехитрой интриги лежит история о шелковом кошельке, который жена вышивает в подарок мужу. Найвные усилия робкой юной женщины удержать любовь своего легкомысленного мужа призваны умилять, вызывать сочувствие. Конфликт разрешает приятельница жены, умная и опытная светская

дама, которая не только заставляет молодого аристократа бросить в огонь причину ссоры супругов — кошелек, подаренный ему любовницей, — но и поясняет, какое счастье он теряет дома и как непрочны и бессодержательны светские связи.

Все это неизмеримо мельче прежних пьес Мюссе. Эта драматургия не тревожит ум, не задает острых вопросов. Мюссе осторожно поучает своих читателей и зрителей, убеждая их в прелести семейной жизни, в святости брачных устоев, в пользе преодоления легкомысленных светских привычек. Куда девались полные горечи повесы из ранних пьес, рыцари чарки, философствующие о судьбах человечества! Те пьесы — крик отчаяния художника, видящего трагическую неустроенность мира. Салонные комедии — легкая улыбка светского человека, уверенного в моральном благополучии общества, но мягко и неназойливо указывающего на отдельные погрешности, которые нетрудно исправить.

Когда после восьмилетнего перерыва (1837—1845) Мюссе вновь возвращается к драматургии, последние пьесы не вносят ничего значительного в его творчество — ни по содержанию, ни по форме. Это либо комедии-пословицы («Нужно, чтобы дверь была открыта или закрыта», «Всего не предусмотреть»), либо стилизованные пьесы, воскрешающие сюжеты новелл Банделло и Боккаччо или пряную атмосферу драматургии рококо.

По-прежнему гибок, полон грации, иронии, остроумия диалог Мюссе. Покоряет мягким очарованием то один, то другой женский силуэт (например, героиня комедии «Беттина», 1851). Но в пьесах Мюссе уже нет ни острой мысли, ни гневных интонаций. Безделки пришли на смену трагедиям. Примирение с действительностью заменило скорбный бунтарский пафос.

Так как теперь Мюссе пишет для сцены, то он отказывается от слишком смелого экспериментирования и в области формы. Когда театры начинают ставить его ранние пьесы, то он сам либо его брат Поль вносят переделки в пьесы, подготавливая сценические варианты. При этом приходится не только сокращать количество сцен, но по цензурным требованиям убирать антиклерикальные реплики и монологи.

Мюссе предстал на сцене либо обескровленным, подчищенным, либо (в поздних пьесах) отошедшим от бунтарства, примирившимся и равнодушным к общественному злу. Этот творческий упадок был естественным результатом скептицизма, возведенного в мировоззренческий принцип. Отвергнув феодальную реакцию, роялистские идеалы и католицизм, с отвращением оттолкнув лицемерную, торгашескую буржуазную действительность, Мюссе не поверил ни в идеалы утопического социализма, ни в мечты мелкобуржуазных республиканцев, ни в возможность изменить общество силами народной революции. Неверие в со-

циальные реформы привело Мюссе к утрате положительного начала. Его творчество явилось выражением кризиса романтической идеологии. Отрицание утопического идеала позволило Мюссе гораздо трезвее, чем романтикам, подмечать противоречия буржуазной действительности, и эта трезвость видения внесла реалистические черты в его творчество. Но он не мог подняться до критического реализма. Этому мешал его скептицизм, стремление уйти от общения с ненавистным ему буржуазным миром, его неумение вскрыть истинный «социальный двигатель», определяющий движение человеческих судеб и событий в буржуазном обществе.

Драматургия Мюссе — это скорбное свидетельство начала процесса разрушения личности буржуазного мира.

Герои Мюссе резко противостоят бурным, действенным героям демократического романтизма. Тип личности, воссозданный искусством прогрессивных романтиков, — тоже «сын XIX века». Но он порожден освободительным движением народов, карбоновским мироощущением. Поэтому он весь устремлен к действию, к подвигу, к активному гуманизму. В нем могут звучать скорбные ноты, но ему чужды скепсис и пессимизм.

Тип личности, запечатленный в драмах Мюссе, с трагической силой демонстрирует процесс рождения буржуазной интеллигенции, оторванной от народа, от освободительной борьбы, от «творчества жизни» (Горький). В личности, воссозданной Мюссе, еще есть широта и энергия мысли, способность чувствовать красоту, протест против пошлости и уродства. Но герой Мюссе уже безвозвратно вступил на путь индивидуалистического вырождения личности, нравственного распада, духовного одиночества.

СОЦИАЛЬНАЯ МЕЛОДРАМА 1830—1840-х годов

В период Июльской монархии во Франции охранительно буржуазному репертуару противостояла, помимо прогрессивно романтической драмы Гюго и других, линия драматургии, насыщенной более или менее радикальными идеями и непосредственно затрагивающей положение трудящихся в капиталистическом обществе. Такие пьесы, как «Инженер, или Угольные копи» Ш. Дювейрье (1836), «Рабочий» Ф. Сулье (1840), «Два слесаря» Ф. Пиа (1841) и другие, принесли на французскую сцену самую существенную и большую тему современности — взаимоотношения пролетариата и буржуазии. Количество пьес такого рода увеличивалось с каждым годом.

Возрастающий интерес к вопросам реальной жизни заставил театр обратиться к литературе. Характерным примером может

служить инсценировка романа Эжена Сю «Парижские тайны», поставленная в театре Порт-Сен-Мартен (1844). Опубликованный за год до этого роман имел огромный успех у читателя. В нем Сю целиком стоит на филантропических позициях и видит возможность преодоления общественного зла только в благотворительной деятельности добрых миллионеров. Эта мещанская сущность положительной программы Сю была подвергнута резкой критике К. Марксом¹ и В. Г. Белинским². Но при всей ограниченности и наивной утопичности романа в нем с глубоким сочувствием показаны трагические картины народной нищеты, раскрыты социальные контрасты капиталистического мира, обличается преступность представителей высшего круга и общественного дна. Инсценировка этого романа была одним из ярких проявлений острого общественного внимания к социальной проблематике, зрительского требования к театру — отражать существенные противоречия действительности.

Чаще всего созданные в 1830—1840-е годы социальные драмы были направлены к утверждению мелкобуржуазных общественных идеалов. И все же, обличая социальную несправедливость, они тем самым давали благодарный материал для выявления стихийного протеста, с такой силой звучавшего в творчестве актеров демократического лагеря и близкого настроениям зрителей бульварных театров.

Реакционная французская критика тех лет панически кричала о том, что драма призывает народ к оружию. А позднейшие историки французской литературы прямо обвинят социальную драму периода Июльской монархии в подготовке ею июньского выступления пролетариата в 1848 году. Ненависть победившей буржуазии ко всякому освободительному движению, особенно связанному с пролетариатом, заслонила от буржуазных историков конкретную классовую природу социальной драмы 1830—1840-х годов. Но зато их отзывы позволяют понять, что, несмотря на ограниченность этой драмы рамками мелкобуржуазной идеологии, она будила протестующие чувства народа и поэтому вызывала тревогу и страх правящих верхов. В годы, когда пролетарская идеология еще только формировалась, художественные выступления мелкобуржуазной демократии помогали широким массам трудящихся осознать несправедливость утверждавшегося капиталистического строя.

Наиболее видное место среди авторов социальных драм 1830—1840-х годов занимает Феликс Пиа (1810—1889). Получив юридическое образование, он начал свою политическую и ли-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 179—230.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 167—186.

тературную деятельность в начале 1830-х годов. Бурная общественная атмосфера этого времени определила оппозиционные настроения молодого писателя. Разделяя острое недовольство широких демократических масс результатами Июльской революции, Пиа был настроен резко антимонархически. В ряде пьес, написанных им в это время («Революция былых времен», 1832; «Заговор былых времен», 1833; «Разбойник и философ», 1834; «Анго», 1835; «Арабелла», 1838; «Цедрик-норвежец», 1842; «Диоген», 1846), он резко обличал Июльскую монархию, насыщая свои пьесы прямыми намеками на политические и социальные обстоятельства современности и даже на самого короля Луи-Филиппа. На представлениях пьес Пиа нередко происходили бурные политические демонстрации зрительного зала, полиция прерывала спектакли и запрещала эти пьесы.

Вначале в драмах Пиа звучала главным образом абстрактная антиираническая проблематика. Но по мере формирования его политических позиций мелкобуржуазного демократа-республиканца и по мере углубления политической реакции монархии Луи-Филиппа в пьесах Пиа все отчетливее начинала проявляться центральная для него тема — обличение «царства банкиров» как обители обмана и грабежа.

На драматургии Пиа отчетливо сказалось революционизирующее влияние событий 1831—1834 годов. В пьесе «Разбойник и философ» (1834), написанной Пиа совместно с республиканским писателем Огюстом Люше, эти авторы доказывали, что биржевые деятели и финансовые тузы являются такими же ворами, как бандиты с большой дороги. Герой этой пьесы — предводитель шайки разбойников Оскар — приходил к решению бросить разбойничье ремесло и сделаться уважаемым членом общества. Мотивы его поведения далеки от раскаяния и добродетели. Он просто заявляет, что в этом качестве воровать гораздо удобнее. «Если ты грабишь со сводом законов в руках, — говорит он, — именно так, как нужно грабить, чтобы быть торговцем, судебным приставом, маклером, о, тогда ты зарабатываешь кучу денег и выправляешь патент! Сами жандармы берут перед тобой на караул, если ты имеешь орден. И у тебя уже нет сомнительных манер, ты носишь перчатки, ты не принадлежишь больше к шайке, но воплощаешь социальный порядок». И Оскар становится председателем суда, расширяя тем самым свою грабительскую деятельность. Здесь Пиа ополчался уже не против абстрактного символа тирании, а против общества, во главе которого стояли июльские дельцы.

Еще сильнее социально разоблачительная тема прозвучала в драме «Анго» (1835), написанной Пиа также в сотрудничестве с Люше. Недавнее запрещение драмы Гюго «Король забавляет-

ся» усилило политическую заостренность «Анго», потому что Пиа и Люше подхватили тему, поднятую Гюго. Король Франциск I, обычно награждаемый официальными историками всеми добродетелями, приличествующими одному из основателей французского абсолютизма, предстал в драме Гюго, а вслед за ней в пьесе Пиа и Люше как деспот и распутник.

Эта пьеса переполнена политическими аналогиями с современностью. Одна из центральных сцен показывает заседание королевского суда под председательством самого Франциска I. Организованный королем судебный процесс, на котором присуждают к сожжению владельца типографии Доле, печатавшего «Гаргантюа и Пантагрюэля», приговаривают к пожизненному изгнанию из Франции вождя реформации Кальвина, высылают из Парижа поэта-гуманиста Маро, вызывал у зрителей в 1835 году прямые ассоциации с «апрельским процессом» над участниками революционных выступлений 1834 года, на котором правосудие и справедливость были попорчены с такой же циничной откровенностью. Пьеса открыто призывала к борьбе против произвола королевской власти.

Стремясь расширить социальный фон драмы, чтобы придать значительность и типичность центральному конфликту, авторы решительно отказываются от классицистских правил. Они свободно перебрасывают действие из кабачка в королевское судилище, из Парижа в Дьепп и вводят в действие пеструю, разнообразную массу эпизодических персонажей. Свободная композиция драмы помогала полнее раскрыть реакционность королевской власти, показав столкновение с ней всех прогрессивных сил страны.

И все же, несмотря на весь радикализм обличительного сюжета и призывавших к царубийству монологов, в «Анго» отчетливо видна половинчатость революционных призывов Пиа и буржуазная сущность его мировоззрения. Даже в этой неистойвой драме борцом против монархии и защитником интересов масс, «отцом народа» выступает не демократический герой, а «царственный купец» Анго, обладающий несметным богатством и почти королевским могуществом. Разоблачая аристократию и монархическую власть, Пиа, подобно буржуазным экономистам, мечтал в то же время о гармоническом примирении наемного труда и капитала.

Несмотря на охранительно буржуазную сущность социальных позиций Пиа, резкость его антимонархических выпадов привела к запрещению пьесы после первого же представления. Потом ее разрешили с цензурными вымарками, и она прошла с успехом тридцать раз. «Сентябрьские законы» 1835 года прекратили ее сценическую жизнь, но авторам все же удалось



Пьер Бокаж в роли Анго. «Анго» Ф. Пиа. Театр
Амбигю-Комик, 1835 г.

издать «Анго», предпослав пьесе предисловие, которое стало одним из наиболее радикальных манифестов демократического крыла французской драматургии.

Пафос этого предисловия, насыщенного резкими антимонархическими выпадами, направлен в первую очередь против реакционной теории «искусства для искусства», получавшей во Франции все более широкое распространение по мере укрепления буржуазной идеологии. Пиа и Люше резко отгораживались от чисто формального новаторства и призывали помочь «воз-

действию содержания на форму». Объявляя революцию законом природы, они призывали создавать искусство полезное обществу, помогающее утверждению прогрессивных идей, искоренению преступлений, исправлению нравов. В этом решительном утверждении общественно значимой драматургии, в требовании поворота искусства к реальным вопросам живой социальной действительности — основная ценность предисловия к «Анго». Но в решении этой задачи Пиа ни в одной из своих пьес не преступил рамок моральной критики существующего строя.

В драме «Два слесаря» (1841) Пиа впервые обратился к рабочей тематике и выразительными, правдивыми красками нарисовал картину страшной нищеты пролетариата в капиталистическом обществе. Но, высказывая сочувствие пролетариату, Пиа видел в нем только жертву общественной несправедливости, а не борца против нее. Показав картины социального зла, он не дал типического для буржуазного общества конфликта. Буржуазная идейность пьесы усиливается тем, что ее положительный герой, слесарь Джордж, противопоставленный преступному богачу-банкиру, оказывается по своему происхождению богатым буржуа, временно впавшим в бедность, так как семья его разорена злодеем-родственником. Второй же рабочий, выведенный в пьесе и являющийся действительно пролетарием по происхождению и положению, становится вором и в циничном аморализме не уступает банкиру.

Правда, Пиа стремится показать, что в буржуазном обществе преступление является почти единственным путем к богатству, но и это не заглушает настойчиво звучащей в драме проповеди классового мира. Пьеса завершается гибелью злодея-банкира, а предстоящая свадьба дочери банкира с Джорджем должна наградить благородного героя солидным состоянием и вернуть ему обеспеченное положение.

К этой пьесе еще больше, чем к остальным, могут быть отнесены слова К. Маркса, которыми он характеризовал впоследствии (в июне 1854 года) Пиа и его политических друзей: «Противно, что эти филистеры никогда не выдерживают роли и не могут отказаться от этой «мелодраматической» лжи, апеллирующей к сердцу обывателя»¹.

Таким образом, сближаясь с социально-утопическими учениями своего времени, Пиа подвергал резкой критике классовое и имущественное неравенство и разоблачал моральную испорченность, возникающую в результате нищеты одних и жадного стяжательства других. Но в своей положительной программе он не поднялся выше филантропизма, социального сострадания, что

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXII, стр. 39.

внесло в его драмы «мелодраматическую ложь» и морализующе-дидактический тон.

И все же при всей непоследовательности и ограниченности идейных позиций Пиа социально-критическая направленность его драматургии 1830—1840-х годов помогла ей сыграть немалую пропагандистскую роль. Это особенно ярко проявилось в конце 1840-х годов, когда рост общественного недовольства вызвал и активизацию оппозиционной литературы. Самым ярким проявлением этого движения в театре была знаменитая мелодрама Пиа «Парижский тряпичник» (1847). Постановка этой пьесы в театре Порт-Сен-Мартен 11 мая 1847 года ознаменовала высшую стадию в развитии жанра социальной мелодрамы. В накаленной атмосфере предреволюционных дней «Парижский тряпичник» прозвучал как подлинно революционное произведение, хотя пьеса и страдала обычным для Пиа ограниченным морализированием.

Мелодрама Пиа рисовала судьбу двух тряпичников, один из которых, совершив убийство и грабеж, становился богачом-банкиром, а другой оставался честным бедняком. Пиа развивал здесь мысль, лежавшую в основе всех его социальных мелодрам: в современном обществе грабеж — единственный путь к богатству, и все могущество правящей верхушки Франции основано на воровстве, разбое, попрании народных прав. Представителями народа в этой пьесе являются старый тряпичник Жан и молодая швея Мария. Противопоставляя этих демократических героев высшим классам, автор делает их носителями высокого благородства и бескорыстия. Он подчеркивает, что тяжелая бедность и непосильный труд не убивают честности в людях, а сочувствие к горю и нужде нередко толкает бедного человека на героические и жертвенные поступки.

Пиа не всегда удается правдиво показать нравственную красоту своих героев. Строя конфликт на этическом противопоставлении «богатых» и «бедных», он создает чаще всего не конкретные, индивидуальные характеры, а моральные схемы. Такова юная швея Мария, на всем облике которой лежит налет слащавой сентиментальности.

Соответственно этому и богачи обрисованы неправдоподобными красками. Главный злодей пьесы — бывший тряпичник, потом банкир Гофман, показан в пьесе кровавым чудовищем, шагающим по трупам. Разбогатеv при помощи убийства, он и дальше идет по пути преступления. Он убивает ради выгодного брака незаконного ребенка своей дочери и клеветает на невинных людей, обрекая их на казнь за преступления, совершенные самим Гофманом. В рецензии на драму «Парижский тряпичник», помещенной в 1847 году в журнале «Современник»,

издаваемом Н. А. Некрасовым и И. И. Панаевым, критик восклицал: «Господи! Если бы дело шло о борьбе с подобными недостатками, то два-три полицейских сыщика исправили бы общество отличным образом!» Здесь верно подмечен самый существенный недостаток пьесы — подмена серьезных, типичных противоречий действительности, характерных для всего буржуазного общества в целом, исключительными, редко встречающимися пороками отдельной личности. А завершающий пьесу счастливый брак бедной работницы с наследником большого состояния еще больше ослабляет социально-критическую силу пьесы и подчеркивает в ней наличие элементов «мелодраматической лжи».

И все же прав А. И. Герцен, противопоставляя «Парижского тряпичника» пошлости буржуазного репертуара. Огромный успех этой пьесы в 1847—1848 годах объясняется прежде всего художественной убедительностью образа центрального героя пьесы — папаша Жана, созданного Пиа под прямым воздействием подъема народного движения в канун революции 1848 года. Это первый действительно демократический герой Пиа. Именно через него «автор вводит нас в мир голода и нищеты» (Герцен), и борьба папаша Жана против богатого и могущественного противника определяет действенную линию пьесы.

Старый тряпичник, философствующий над корзиной с отрепьями о непрочности того, что в буржуазном обществе именуется счастьем, привлек зрителя не только трогательной человечностью, но и заложенной в его характере внутренней силой, бесстрашием, способностью к борьбе. «Он философ, он мудрец, а главное — он характер»¹, — говорит о нем А. И. Герцен. Жизнерадостный, несмотря на нищету, грозный для врагов, наделенный насмешливым и наблюдательным умом и любящим, мужественным сердцем, старик тряпичник воплотил существенные черты французского национального характера. Народность этого образа, близость его мыслей и чувств широким массам демократического зрителя определила революционное звучание пьесы, пересилив мелодраматическую морализацию и «примиряющий, услаждающий финал в буржуазном духе»².

Наиболее высокую оценку этому спектаклю дал революционный народ Парижа, когда 24 февраля 1848 года, после только что закончившихся уличных боев, театр Порт-Сен-Мартен устроил бесплатное утреннее представление. Спектакль начался пением «Марсельезы», подхваченной зрительным залом. После этого был показан «Парижский тряпичник», с энтузиазмом при-

¹ А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. V, стр. 47.

² Там же, стр. 49.

нятый зрителями, только что одержавшими победу над ненавистной монархией Луи-Филиппа.

«Парижский тряпичник» явился последней и высшей стадией развития жанра социальной мелодрамы периода Июльской монархии. После революции 1848 года этот жанр сошел на нет, так как он вдохновлялся буржуазно-демократической оппозицией, утратившей к этому времени всю свою революционность.

Это отразилось на политической и на художественной деятельности Пиа. Он бежал из Франции после событий 13 июня 1849 года, когда мелкая буржуазия, увидев, что власть из ее рук переходит к партии крупной буржуазии, сделала неудачную попытку поднять восстание. Последовавший за этим период двадцатилетней эмиграции выявил в полной мере весь авантюризм цареубийственных призывов Пиа и его полную неспособность подняться до осознания целей и методов революционной борьбы пролетариата.

Пытаясь бороться против 1 Интернационала, позднее став одним из наиболее вредных проводников мелкобуржуазных влияний во время Парижской коммуны, Пиа вызвал резко отрицательное отношение к себе со стороны К. Маркса и коммунаров.

«Мелодраматическая революционная декламация»¹ была в одинаковой мере присуща в этот период и политической деятельности Пиа и его публицистике и драматургии.

В одном из писем к Ф. Энгельсу К. Маркс рассказывает о пьесе, написанной Пиа вскоре после захвата власти Луи Бонапартом в декабре 1851 года. «Как низко падают официальные знаменитости, ты увидишь из того, что сладкий Феликс Пиа — *cet homme-artiste*² (этим термином французы прикрашивают всякую слабость человека, всякое отсутствие у него характера или ума) — переработал декабрьские дни в мелодраматический спектакль. Он нашел английского предпринимателя и вместе с ним поставит в Нью-Йорке эту гадость, сцены убийств, изгнание, ссылки и т. д. Можно ли более низким образом спекулировать на бедствиях своей страны? И этот осел считает это протуирование французского *misère*³ патриотическим актом»⁴.

В последний раз обратился Пиа к драматургии на склоне своей жизни, после возвращения из эмиграции, поставив драму «Труженик» (1885). Эта пьеса, призывающая к классовому миру, завершает идейное падение Пиа. В 80-е годы XIX века, в момент резкого обострения классовых противоречий,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIV, стр. 122.

² — художественная личность (франц.).

³ — несчастье (франц.).

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXI, стр. 345—346.

нарастания стачечной борьбы и образования Рабочей партии, пропаганда единства интересов буржуазии и пролетариата означала прямое предательство освободительной борьбы рабочего класса.

Таков логический путь мелкобуржуазного демократа — от революции к контрреволюции, от неистовых призывов к царевубийству и критики социальной несправедливости к полному примирению с буржуазной действительностью.

Лишь раннее творчество Пиа, связанное с незрелым периодом рабочего движения, когда мелкобуржуазная демократия еще выступала совместно с пролетариатом и республиканцы действительно были представителями народных масс, имело прогрессивное значение для французского театра. Несмотря на то, что создатели социальных мелодрам 1830—1840-х годов «защищали дело рабочих с мелкобуржуазной точки зрения», их пьесы ставили вопрос о социальном неравенстве, утверждали несправедливость существующих общественных отношений, тем самым вливаясь в русло демократической, социально обличительной драматургии.

СКРИБ И ПОНСАР

1

Прогрессивной драматургии Франции первой половины XIX века приходилось пробивать себе путь на сцену не только через цензурные притеснения и правительственные запреты. Огромной консервативной силой, преграждавшей дорогу передовому искусству, был сам буржуазный зритель, та «тысячеголовая гидра» мещанства, о которой негодуяще говорил А. И. Герцен: «Самодержавная толпа сплоченной посредственности... которая все покупает и потому всем владеет...»¹.

Мещанскому зрителю в одинаковой мере были чужды страстный гуманизм Гюго и критическая мысль Бальзака. Преобладающее значение в репертуаре получила драматургия, воспевавшая победивший буржуазный строй. «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями»².

Буржуазия в XIX веке уже представляла собой «господствующую материальную силу общества»³ и упорно утверждала себя как «его господствующая духовная сила»⁴. В условиях капиталистического общества целая армия писателей, журнали-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XVI, стр. 141.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 45.

³ Там же.

⁴ Там же.

стов, драматургов, художников «регулируют производство и распределение мыслей»¹, утверждающих вечность и благодать буржуазных установлений.

Этим писателям в первую очередь предоставляются страницы газет и журналов, перед ними широко раскрыты двери театров. Их восторженно приветствуют буржуазные критики и зрители, правительство осыпает их наградами. Выражая мысли господствующего класса, они легко приобретают богатство, признание, почетное общественное положение.

Среди драматургов этого типа ведущее место в период Реставрации и Июльской монархии занимал Огюстен-Эжен Скриб (1791—1861).

Герцен писал о нем: «Скриб — гений, писатель буржуазии, он ее любит, он любим ею, он подладился к ее понятиям и ее вкусам так, что сам потерял все другие; Скриб — царедворец, ласкатель, проповедник, гаер, учитель, шут и поэт буржуазии. Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живописанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка...»².

Выйдя из купеческой семьи, Скриб начал литературную деятельность с 1811 года, когда в маленьких театрах Парижа появились его первые водевили. В период Реставрации он стал уже одним из самых популярных драматургов Парижа. Он писал сначала для театров Водевиль и Варьете, с 1820 года стал основным поставщиком водевилей для вновь открывшегося театра Жимназ, а в конце 1820-х годов он постоянный драматург театра Французской Комедии.

Четыре сотни пьес Скриба принесли ему миллионное состояние. Они были переведены на многие языки и ставились на сценах почти всех европейских стран. В частности, на русский язык переведено более ста двадцати пьес Скриба.

Первые успехи он завоевал водевилями. Выступив как продолжатель традиций водевиля периода Империи, Скриб вскоре отошел от балаганного комизма и привычных персонажей низового театра. Скриб сыграл решающую роль в развитии французского водевиля. Одаренный живой наблюдательностью, он вносил в водевили знакомые зрителю черты нравов и быта, вводил в них свежие сегодняшние новости, словечки, намеки. Секрет популярности Скриба заключался в его умении сочетать забавный анекдотический сюжет с элементами сенсации, а иной раз даже с политической злободневностью, разумеется, никогда не переходя пределы осторожного либерализма.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 45.

² А. И. Герцен, Собр. соч., в тридцати томах, т. V, стр. 34.

Действие большинства водевилей Скриба происходило в Париже, героями его были чаще всего современные персонажи из буржуазной среды. В этих пьесах Скриб осуждал расточительность и поучал молодых рантье искусству укладываться в бюджет, настойчиво советуя вложить деньги «в дело» и растить капитал («Бюджет молодой четы», 1831). Обеспокоенный демократическими идеями части буржуазной молодежи, Скриб старательно разъяснял ей необходимость жениться на девушках своего круга с хорошим приданым. А бедных девушек он убеждал, что им выгоднее выходить замуж за честных фермеров или отставных капралов, которых добрый хозяин всегда обеспечит щедрой наградой за спасение их сыновей от неравного брака («Разумный брак», 1826). Так Скриб использовал жанр водевиля для утверждения буржуазной морали, проповедуя святость брачных уз и убеждая своих зрителей в необходимости безропотного повиновения жен мужьям, детей родителям. Он показывает печальную судьбу девушки, которая осмелилась выйти замуж «по склонности», нарушив этим волю отца («Брак по склонности», 1828), и постоянно напоминает о страшной каре, которая ожидает преступную жену.

В водевилях Скриба очень часто выступают предприимчивые молодые буржуа, стремящиеся «выйти в люди», банкиры и негодяи, наживающие состояние. Несмотря на любовную фабулу, действие многих, если не большинства, водевилей Скриба движется исключительно денежными интересами. Но затрагивая тем самым самое большое типическое явление буржуазной действительности, Скриб не осуждает господствующей в буржуазном обществе всеобщей страсти к обогащению. Будучи сам рыцарем удачи и наживы, он любит свои беспринципные, но деятельные герои и всегда приводит их к благополучному концу, то есть тем или иным способом награждает их состоянием.

Скриб с наивной прямоотой радовался возможностям, которые открылись перед буржуазными предпринимателями после революции. Он жил в эпоху, когда капитализм был еще исторически прогрессивен, когда шел процесс его быстрого развития. Поэтому Скриб, не способный на глубокий анализ явлений действительности, не замечая противоречий и несправедливости буржуазного строя, испытывал радостную уверенность в завтрашнем дне и был настроен глубоко оптимистически. При всей наивности этого оптимизма он был источником той непосредственной жизнерадостности, того безмятежного веселья, которые привлекали ко многим пьесам Скриба симпатии не только буржуазного, но и демократического зрителя и завоевали ему широкую популярность в первой половине XIX века.

Мировоззрение Скриба сложилось окончательно к концу

1820-х годов. Певец буржуазного прогресса, он не мог не воспринять оппозиционных настроений, охвативших широкие круги французской буржуазии в последние годы власти Бурбонов. В его водевилях, комедиях, оперных либретто появились нотки политического либерализма. Но, несмотря на резко недоброжелательное отношение Скриба к обломкам старой аристократии, революции он боялся больше, чем ужасов старого режима.

Политическая и социальная программа Скриба конца 1820-х годов с наибольшей отчетливостью выражена в своеобразной пьесе «До, во время и после» (1828). Этот «исторический эскиз в трех частях» показывает жизнь Франции до, во время и после революции. В первой части Скриб разоблачает хищничество и развращенность дореволюционной аристократии. Во второй картине он переносит действие в период якобинской диктатуры, причем страх перед народной революцией диктует ему злобную клевету на якобинцев, изображенных в пьесе невежественными, тупыми, кровожадными чудовищами. В третьей картине, действие которой протекает в годы Реставрации, Скриб, ломая жанр пьесы, заменяет мелодраму водевилем с куплетами. Радостный тон этой заключительной картины подсказан уверенностью в достигнутом счастье, в окончательной победе буржуазного строя, принесшего — Скриб уверен в этом — общее благополучие. Доказательством этого тезиса и является пьеса. Скриб восторженно констатирует, что просветительские лозунги свободы, равенства и братства обернулись свободой буржуазного предпринимательства.

Во имя сохранения «разумной и умеренной свободы» — то есть свободы обогащения для буржуа и обуздания революционных порывов народа — Скриб отказывается даже от антифеодалного пафоса первой картины. И пьеса кончается призывом к забвению прошлого и примирению.

Та же политическая концепция развивается Скрибом в его оперных либретто, которые он начинает писать в 1827 году, ставшись постоянным либреттистом Обера и Мейербера. Проявив творческую гибкость и разносторонность интересов, Скриб стал одним из создателей жанра большой «постановочной» оперы 1830—1840-х годов. Им написаны либретто опер «Роберт-Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1849), «Африканка» (1861) Мейербера, «Немая из Портичи» (1828) и «Бронзовый конь» (1857) Обера, «Жидовка» (1835) Галеви. Он писал либретто также для Россини, Верди, Гуно и других.

В своих оперных либретто на исторические темы он создает мелодрамы с романтическим колоритом, используя историю как красочный декоративный фон. Скриб воспринимает присущий литературе конца 1820-х годов интерес к широким историческим

полотнам, к эпохам народных движений, религиозных войн, острых социальных столкновений. В либретто Скриба события нередко развиваются на фоне народных восстаний. Вовлеченный в либретто исторический материал позволяет драматургу высказать свои антиабсолютистские и антифеодалные настроения («Немая из Портичи», «Гугеноты» и другие). Это и придает ряду опер на либретто Скриба масштабность и действенность. Но даже в лучших своих либретто Скриб, в сущности, подменял политическую тему любовно-авантюрной и стремился сгладить социальную остроту сюжета, ограничив его «изгнанием тирана» или призывом к милосердию. Даже в «Гугенотах», сюжет которых заимствован Скрибом из «Хроники времен Карла IX» Мериме, на первый план выдвинута шаблонная любовная история, для которой ужасы Варфоломеевской ночи создают лишь эффектную декорацию. А в более поздних операх антиреволюционная позиция Скриба выступает с полной ясностью. Вскоре после революции 1848 года он создал либретто для оперы Мейербергера «Пророк» (1849), где плебейское восстание анабаптистов XVI века во главе с Яном Лейденским рисуется как кровавое преступление, как дикий разгул черни, караемый небесным возмездием.

В период Июльской монархии историческая тема проникла и в комедии Скриба. В 1830-е годы Скриб достиг вершины успеха. Он легко примирился с падением Бурбонов, потому что буржуазная монархия Луи-Филиппа в большей степени соответствовала его политическим устремлениям. В первые же годы Июльской монархии, когда во Франции не прекращались республиканские восстания и восстания пролетариата, Скриб завоевал широкое признание буржуазных кругов в правительстве циклом комедий на исторические темы, в которых отрицание революции ловко сочеталось с обличением феодально-абсолютистских начал («Фаворитка», 1831; «Бертран и Ратон», 1833; «Честолюбец», 1834).

Комедия «Бертран и Ратон, или Обезьяна и кот», поставленная в театре Французской Комедии, имела шумный успех и открыла Скрибу дорогу во Французскую Академию. Конфликт и действие этой пьесы определяются той чисто буржуазной концепцией исторического развития, которая была сформулирована еще в 1800 году Лемерсье в комедии «Пинто, или День заговора» и которая легла в основу исторических драм и романов Дюма-отца. Сущность этой теории в том, что великие события порождаются малыми причинами, игрой честолюбий, интригами государственных деятелей.

Повествуя о событиях датской истории XVIII века, Скриб насытил пьесу остро злободневными намеками, позволявшими

зрителям угадывать в ее персонажах современных политических деятелей — Талейрана, банкира Лаффита и других. Отрицая историческую закономерность революционных движений, Скриб делает народное восстание орудием в руках политического афериста, честолюбивого царедворца Бертрана фон Ранцау, для которого движение масс это только удобный способ осуществления личных честолюбивых помыслов. В качестве приводного ремня, пускающего в ход машину революции, Ранцау использует фабриканта Ратона Буркенстаффа. И глупый богач, возомнивший себя «вождем народа» и мечтающий о политической карьере, покорно проделывает все, что нужно ловкому авантюристу, неизменно при этом оставаясь в дураках. На примере злополучного Ратона Скриб откровенно советует буржуазии держаться подале от политической борьбы и довольствоваться существующим.

Антиреволюционная позиция Скриба еще ярче раскрывается, когда он изображает народные массы. Он проповедует единство интересов хозяев и рабочих, утверждает, что «добрые мастеровые» нисколько не склонны к революционному действию, что революция — это бунт «черни», провоцируемый ловкими политиками. Таким образом, в основе пьесы Скриба лежит охранительная, антиреволюционная мысль. Но в то же время комедия «Бертран и Ратон» не лишена критического начала, она разоблачает политический шантаж сановников, дискредитирует королевскую власть, тем самым выступая против легитимизма.

«Исторические» пьесы Скриба менее всего историчны, так как он даже не делает попытки раскрыть истинные движущие силы истории. Он заимствует из истории только имена, костюмы, занимательные детали.

Целиком направлена на утверждение скрибовской «философии» истории знаменитая комедия «Стакан воды, или Причины и следствия» (1840). Борьба между двумя политическими противниками — лордом Болингброком и герцогиней Мальборо, которыми движут исключительно личные любовные и честолюбивые помыслы, определяет не только действие пьесы, но судьбы народов и государств.

Устами Болингброка Скриб со всей откровенностью излагает свою концепцию общественного развития. «Вы полагаете, вероятно, — говорит Болингброк собеседнице, — что политические катастрофы, революции, падения империй вызываются серьезными, глубокими и важными причинами?.. Ошибка! Герои, великие люди покоряют государства и руководят ими; но сами они, эти великие люди, находятся во власти своих страстей, своих прихотей, своего тщеславия, то есть самых мелких и ничтожных человеческих чувств». Развивая теорию «больших последствий



Сцена из комедии «Стакан воды» Э. Скриба.
Театр Французской Комедии, 1846 г.

маленьких причин», Болингброк сознается, что он стал министром потому, что умел хорошо танцевать сарабанду, и потерял министерство потому, что у него был насморк. Стакан воды, поданный по ходу действия королеве Англии, разрушает военные замыслы герцогини Мальборо и приводит к заключению мира между Англией и Францией.

При всей идеологической вздорности этой концепции Скриб не призывает склониться перед роком. Певец буржуазного предпринимательства, он придает своим героям черты авантюризма, поучая зрителя, как нужно действовать, чтобы оседлать случай. «Талант вовсе не в том, чтобы выдумывать события, а чтоб уметь ими пользоваться!» — говорит Болингброк, и его уверенность в том, что энергия и воля помогут ему в нужную минуту найти песчинку, «которая перевернет колесницу победителя», — вносит в пьесу стремительную действенность, порождает веселую, оптимистическую настроенность.

В «Стакане воды», точно так же как в «Бертране и Ратоне», есть элемент разоблачительности. Образ безвольной, ничтожной королевы, ставшей игрушкой в руках умной фаворитки и ловкого политика, изображение продажности и лживости придворной аристократии — все это было отражением оппозиционных на-

строений, охвативших в эти годы широкие круги французской буржуазии. Эти оппозиционные нотки не переросли у Скриба в сатиру даже тогда, когда он в 1830-е годы создал ряд больших комедий и драм из современного быта. Чаще всего эти пьесы несли все ту же ограниченную, плоскую буржуазную мораль и апологетически воспевали буржуазный общественный строй. Но в некоторых пьесах Скриба появляется элемент критицизма по отношению к верхам буржуазного общества. Выразитель идеологии средней французской буржуазии, Скриб настороженно и неприязненно относился к финансовой олигархии, стоявшей у власти. Его пугали слишком откровенные формы спекуляции и денежного ажиотажа. Проповедник «золотой середины», он не раз советовал своим зрителям избегать заразы «золотой лихорадки», рисуя роковые последствия биржевой игры (например, в комедии «Тайная страсть», 1834).

В ранней комедии-водевиле «Шарлатанство» (1825), в одной из самых известных своих пьес «Товарищество, или Лестница славы» (1837), в комедии «Пуф» (1848) и т. д. Скриб, казалось бы, вопреки своей обычной манере обращается к острому идейному конфликту. Он сталкивает два мировоззрения — прямоту, честность, убежденность в том, что правда должна восторжествовать, — с идеологией «пуфа», то есть беспринципной рекламы, лжи, всеобщего лицемерия. На этом конфликте можно было бы раскрыть глубокие общественные противоречия буржуазного строя, развернуть картину напряженной идейной борьбы. Но Скриб тщательно избегает обобщений, и, затрагивая этот конфликт, он тут же фактически снимает его.

Все эти пьесы строятся по очень четкой схеме. Добродетельный герой — врач, офицер, адвокат и т. д. — влюблен в наследницу большого состояния. Для заключения брака ему необходимо разбогатеть, стать депутатом, получить практику, то есть сделать карьеру. Он наивно полагает, что при наличии дарования и трудолюбия этого можно добиться честным путем, но вынужден убедиться, что вокруг него царит ложь и шарлатанство. Однако находятя друзья, помогающие благородному герою, и в финале пьесы он награждается тем или иным «доходным местом», рукой любимой девушки и богатым приданым. Обогащение и карьера в этих пьесах целиком определяют все устремления героев.

В «Лестнице славы» молодой талантливый адвокат Эдмон любит богатую наследницу Агату. Чтобы получить ее руку, он должен стать депутатом. Но группа бездарных ничтожеств, имеющих связи и держащих в руках прессу, преграждает ему дорогу. Все члены этого кружка карьеристов связаны договором взаимного продвижения. Честный герой бессилен пробить эту

стену лжи, политической беспринципности, циничного карьеризма. Но, приблизившись к типическому конфликту, основанному на реальных жизненных обстоятельствах и столкновениях буржуазного общества, и создав ряд сатирических, правдивых зарисовок, Скриб тут же убирает с пути героя враждебные обстоятельства. Зарвавшиеся карьеристы терпят неудачу, герой, став депутатом, получает руку и состояние Агаты и вместе с автором остается в убеждении, что в буржуазном обществе всегда найдутся силы, которые помогут победе справедливости.

В комедии «Пуф», написанной за месяц до начала революции 1848 года, Скриб достигает вершины своего критицизма. Один из героев пьесы говорит о Париже: «В этом городе великом и многолюдном... правды ни даром не говорят, ни за деньги не продают... Каждый изобретает себе ложь, получает на нее привилегию и пользуется законными с нее доходами...» Среди «пуфов» всякого рода он называет льстивые речи к избирателям, патриотическую декламацию кандидатов в депутаты, «пуфы» филантропии, преданности отечеству и т. д. Нагромождая в этой пьесе «пуф» на «пуф», Скриб близко подходит к разоблачению существенных пороков политической основы буржуазной демократии. Но и в этой пьесе дается лишь мнимое разоблачение «пуфистов». Герою удается получить руку (и, конечно, миллионное состояние) любимой девушки только путем отказа от разоблачения ничтожного, лживого, но богатого и занимающего положение в обществе соперника. Снова Скриб убеждает зрителя, что активная борьба против общественного зла невозможна и даже вредна.

В конечном счете весь критический пафос Скриба можно свести к требованию: «Обогащайтесь, но не спекулируйте слишком откровенно! Добивайтесь карьеры, миллионных наследств и приданых, но сохраняйте при этом благопристойность! И главное, не бунтуйте!»

В этих комедиях типичность конфликта и ряда сатирических образов придают пьесам реалистический колорит. Но подлинно реалистического раскрытия жизненных противоречий буржуазного общества Скриб не дает и здесь. Положительные его герои — моральные схемы, марионетки, лишённые индивидуальности и характеров, и сами они не действуют. Их специфическая функция — декламировать о добродетели и служить поводом для действия других персонажей комедии. Поскольку конфликты подавляющего большинства пьес Скриба строятся на погоне за карьерой или деньгами, они все скроены по одному шаблону. И в водевилях, и в исторических пьесах, и в современных бытовых комедиях Скриб придумывает множество более или менее вероятных препятствий, неожиданных случайностей и заставляет

героев искать хитроумные способы их преодоления, ловить случай и использовать его для своей выгоды. В изобретении этой своеобразной «скачки с препятствиями», в искусстве нагромождения перед героями неожиданных случайностей Скриб достиг немалого мастерства. Он овладел ремеслом драматурга, научился ловко строить динамически развивающуюся интригу и создавать хотя и литературно небрежный, лишенный поэтических красок, но всегда живой диалог. Исчерпывая зная обычаи, взгляды, манеры, характерные жесты и словечки французского мещанина, Скриб воспроизводил иной раз на сцене забавные, слегка карикатурно заостренные образы, давая возможность актерам проявлять мастерство трансформации, характерного штриха, легкого и живого диалога.

Но за внешне реалистическим воспроизведением действительности в пьесах Скриба лежал условный сюжет, весьма далекий от раскрытия подлинных жизненных противоречий. За поверхностной занимательностью исчезали мысли, внутренняя жизнь, психология героев. Принципиально отрицая закономерность общественного развития, Скриб строил конфликт не на столкновении крупных общественных сил, а создавал комедию интриги, в которой эффектные сценические положения и случай играли ведущую роль. Поскольку энергия героев в пьесах Скриба направлена исключительно на достижение личных целей, их задача заключается лишь в организации благоприятных для них обстоятельств. Они действуют при помощи шантажа, обмана, остроумных комбинаций, скользя по поверхности явлений и никогда не пытаюсь вскрыть их сущность. Самого Скриба, как и его героев, целиком устраивал буржуазный общественный строй, дававший возможность приложения их предприимчивости. Перевес внешнего действия, его стремительное развертывание, осложненное неожиданными поворотами фабулы, созданной изобретательностью автора, а не логикой жизненной правды, — такова формула занимательной «массовой» драматургии Скриба.

Скриб был умелым организатором собственных успехов. Торопясь удовлетворить все возрастающий спрос на свои пьесы, он организовал нечто вроде драматургической мастерской с четко налаженным литературным «конвейером». Его многочисленные помощники (всего их было пятьдесят семь) специализировались на различных сторонах драматургического «производства» — один набрасывал фабулу, другой сочинял куплеты, третий писал диалоги и т. д. Однако надо отдать справедливость Скрибу — ведущая роль действительно принадлежала ему. Получая от сотрудников чаще всего лишь черновой материал, он перерабатывал и шлифовал эти наброски, придавая им цельность, композиционную стройность, добиваясь постепенного нарастания



Э. Скриб подсчитывает свои авторские доходы.
Современная карикатура

действия. К тому же многие лучшие пьесы Скриба («Бертран и Ратон», «Лестница славы», «Стакан воды», «Пуф» и другие) были написаны им без соавторов.

Последовательно буржуазные позиции Скриба в драматургии принесли ему не только миллионное состояние, но и академические лавры. В 1836 году, к изумлению всей прогрессивной европейской интеллигенции, Скриб удостоился чести, которая не была оказана в XIX веке величайшим писателям Франции, таким, как Бальзак, Беранже, Флобер, Золя, Мопассан, — он был избран в члены Французской Академии! Литературные журналы издевались над этим избранием, перечисляя бесчисленные грамматические и стилистические ошибки Скриба. Но буржуазный зритель мог торжествовать, потому что это была победа французского мещанина, его литературы, вкусов, идеологии, морали.

Произнося традиционную вступительную речь, Скриб посвятил ее опровержению основного положения всякого реалистиче-

ского искусства — «искусство есть отражение общественной жизни». Скриб, напротив, утверждал, что комедия никогда не выражает сущности общества. Аргументируя этот тезис, он приводил ряд исторических и современных примеров. Современная драма, говорил Скриб, рисует картины убийств, необузданных страстей, чудовищных преступлений. «А между тем,— восклицал он,— никогда еще наши нравы не были столь добропорядочными, никогда домашний очаг не был убежищем больших добродетелей». Так Скриб одновременно изгонял реализм из драматургии и высказывал глубокую удовлетворенность общественной системой.

Прямолинейность, с которой Скриб формулировал принципы буржуазной идеологии, пошатнула его популярность после июньских дней 1848 года.

Официальную критику 1850-х годов начинает раздражать и откровенность антифеодалных высказываний Скриба и обнаженность его призывов к обогащению. Теперь критики вспоминают о низком литературном качестве творений академика и упрекают его в грубости, вульгарности, в бесстыдном восхвалении денег и наживы. Для пропаганды буржуазной идеологии отныне требовались более сложные приемы, большая завуалированность истинных целей героев, большая тонкость в создании иллюзий моральной чистоты и благородства помыслов положительных героев. Буржуазные драматурги второй половины XIX века — Дюма-сын, Ожье, Сарду, — возвышая своих героев, будут наделять их бескорыстием и демократизмом.

Скриб редко пишет в эти годы, и в его пьесах нет прежнего бездумного веселья. Поиски положительного героя, лишённого специфически буржуазных черт, приводят Скриба к созданию его лучшей драмы, написанной в сотрудничестве с Э. Легуве, — «Адриенна Лекуврер» (1849). Пьеса эта, созданная для Рашели и имевшая значительный успех на премьере, надолго удержалась в репертуаре не только французского театра, но и за рубежом. Впервые переведенная на русский язык в 1858 году, она неоднократно ставилась на русской сцене в дореволюционное и советское время. В этой пьесе Скриб обратился к типично романтической теме, противопоставив бездумью и цинической развращенности аристократического общества образ замечательной французской актрисы XVIII века, новатора в искусстве, человека огромной душевной чистоты. Скрибу единственный раз действительно удалось создать образ героини, лишённый каких бы то ни было корыстных или карьеристских устремлений.

Правда, Скриб и в этой пьесе уходит от раскрытия больших идейных вопросов. Избрав героиней гениальную актрису, пролагающую новые пути в искусстве, он, однако, в основу конфликта

кладет не творческие искания и столкновения Адриенны Лекуврер, а мелодраматическую историю соперничества в любви принцессы и актрисы. И все же, хотя пьеса насыщена малоправдоподобными «эффektenми» и далека от показа подлинной исторической действительности XVIII века, борьба Адриенны Лекуврер за свою любовь, ее преданность в любви, бескорыстие и самопожертвование насыщают пьесу человеческой теплотой.

Но тема, намеченная в «Адриенне Лекуврер», не получила дальнейшего развития в творчестве Скриба. До конца своей жизни он остался носителем мещанской идеологии, демагогически убеждавшим зрителя, особенно в последних пьесах (например, «Покойник Лионель», 1858), что буржуазный строй принес счастье всему народу.

Драматургия Скриба сыграла очень значительную роль в утверждении театра победившего буржуазного общества. Этот театр стал на путь откровенной погони за коммерческим успехом, оторвался от большой литературной традиции, утерья связь с прогрессивными идеями эпохи, с борьбой народных масс. Скриба с полным основанием считают создателем буржуазного жанра «хорошо сделанной пьесы», который до сегодняшнего дня заполняет сцены многих театров капиталистических стран, уводя их от великих тем современности.

2

Драматургия Скриба была далеко не единственным проявлением утверждавшейся в театре буржуазной идеологии.

В 1840-е годы XIX века во Франции сложилась новая литературная группа, в которую вошло несколько молодых поэтов, драматургов и художников, выступивших против «крайностей романтизма» и назвавших свое объединение «школой здравого смысла». Объявив своей целью восстановление нравственных норм, якобы попорченных романтиками, эти защитники «здравого смысла» потребовали внесения в драму «порядка» и «разумного начала», видя его в оттесненном романтиками классицизме. По существу же, эти деятели «неоклассицизма» восстали против демократического и протестующего духа прогрессивно романтической литературы и стремились повернуть драматургию на путь утверждения буржуазно-созидательного начала в политике, морали, культуре. «Школа здравого смысла» возникла на волне нового наступления воинствующей буржуазной идеологии и стала как бы связующим звеном между Скрибом и буржуазными драматургами Второй империи.

Парадоксальным кажется с первого взгляда, что защитники последовательно буржуазных позиций в драматургии вновь об-

ратились к обветшалой форме классицистской трагедии. Но для этого в 1840-е годы были особые причины.

Ф. Энгельс в юношеской статье «Ретроградные знамена времени» обратил внимание на возрождение в ряде европейских стран архаического, исторически изжившего себя направления в искусстве. Он связал это явление с наступлением реакционной мысли и прямо указал, что в подобном воскрешении отжившего искусства заинтересованы консервативные общественные круги: «Легитимист должен испытывать чувство блаженства, имея возможность при лицемерии пьес Расина забыть про Революцию, Наполеона и Великую неделю»¹, — писал Энгельс.

Этот «пресыщенный обскурантизм» искусства в Германии был прямым выражением реакционной юнкерской идеологии. Но во Франции, где у власти стояла финансовая аристократия, а вся масса буржуазии находилась в оппозиции и рвалась к завоеванию политической власти, возрождение классицистской трагедии с ее абстрактной героикой и антиирианическим пафосом приветствовали далеко не только аристократические круги.

«Школа здравого смысла» явилась идеологическим выражением буржуазной оппозиции, которая была враждебна власти родовой и финансовой аристократии и заигрывала с республиканскими идеями, но в то же время жаждала «порядка», боялась народоправства больше, чем монарха, и была убеждена в том, «что после подавленных в крови восстаний 1832, 1834 и 1839 гг. ее господство над рабочим классом упрочено»².

Самым известным произведением этой группы была написанная в форме классицистской трагедии пьеса Франсуа Понсара (1814—1867) «Лукреция» (1843). Премьера этой пьесы в театре Одеон состоялась через полтора месяца после провала «Бургграфов» Гюго и имела шумный успех. Буржуазный зритель нашел в Понсаре «своего» драматурга. Буржуазная критика сразу возвела начинающего провинциального писателя в ранг классика, объявив его прямым наследником Корнеля и Расина. Через два года «Лукреция» была удостоена премии Французской Академии, а Понсар впоследствии получил крест Почетного легиона.

В «Лукреции» Понсара скрестились противоречивые идеологические интересы «школы здравого смысла». Довольно точно придерживаясь рассказа римского историка Тита Ливия, Понсар изложил историю добродетельной римской матроны, жены патриция Коллатина Лукреции, над которой совершил насилие царский сын Секст Тарквиний. Самоубийство Лукре-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 42. «Великой неделей» Ф. Энгельс называет Июльскую революцию 1830 года. — (Ред.)

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 8.

ции, рассказавшей о своем бесчестии мужу, отцу и друзьям и потребовавшей отщепенца, служит непосредственным поводом для взрыва народного гнева. Потрясаемая окровавленным кинжалом, вырванным из сердца Лукреции, Брут призывает массы к восстанию. И народ устремляется в Рим, чтобы свергнуть тиранов и установить в Риме республику.

Однако, несмотря на республиканскую окраску сюжета, трагедия эта не носит народно-революционного характера. В ней отсутствует конфликт между тираном и угнетенным народом. Борьба в трагедии строится на столкновении между деспотизмом власти и свободолюбием знати. Народ же, показанный автором темным, равнодушным к вопросам политики, падким на наживу, поддерживает Тарквиниев, захватнические войны которых позволяют им швырнуть подачку черни. В трагедии речь идет о революции под предводительством знати и во имя установления строя, очень далекого от народоправства. Устами Брута Понсар излагает мечты о парламентарной республике с президентом, избираемым на установленный срок. Но провозвестник буржуазной демократии не ограничивается изложением политической программы. Для него не менее важно утвердить буржуазную мораль, защитить семью от искушений романтических вольнодумцев, противопоставить преступной «свободной» любви любовь «законную». Носительницей этой идеальной морали выступает Лукреция. Полная гордого сознания своего достоинства и своих обязанностей супруги и матери семейства, она видит высшую добродетель женщины «в том, чтобы быть первой во владении иглой, самой искусной в прядении шерсти...».

Образом Лукреции Понсар открыто полемизирует с романтической концепцией поэтического. Романтики прогрессивного направления противопоставляли своих героев пошлости и прозе мещанской жизни, разоблачали лицемерие буржуазной семьи и ханжескую сущность собственнической морали. Истинно поэтическое и в то же время глубоко нравственное они увидели в тех, кто отвержен и гоним буржуазным обществом.

Для Понсара высшим выражением поэтического является образ Лукреции с прялкой в руках — воплощение супружеской верности и домашнего очага. А героический республиканский идеал воплощен в Бруте — апостоле осторожности и политического притворства, убежденном в том, что высшие классы призваны править, а народ создан только для подчинения патрициям.

Единственным носителем активного начала в трагедии выступает «злодей» Тарквиний. Только в его диалогах с Туллией и Лукрецией есть подобие драматического напряжения. Все

остальные сцены трагедии декламационны, риторичны и лишены внутренней связи.

Эта мнимореволюционная, а по существу охранительная пьеса пришлась по вкусу высшим классам Франции и правительственным кругам.

Но надежды, возлагаемые на Понсара, не оправдались. Поставленная им через три года в Одеоне трагедия «Агнеса де Мерани» (1846) не завоевала зрителя, хотя премьера ее прошла в торжественной, официальной обстановке. В этой трагедии еще сильнее, чем в «Лукреции», проявились характерные для драматургии Понсара мнимость конфликтов и отсутствие подлинного драматизма. Идейное соглашательство неизбежно вело к художественной аморфности.

Наиболее интенсивный период деятельности Понсара падает на 1850-е годы. Вместе с прочими буржуазными республиканцами он сильно поправел после революции 1848 года. Все его следующие пьесы пропагандировали идеи буржуазной реакции, идеи той самой «партии порядка», которая под девизом «собственность, семья, религия, порядок» объединила усилия и разгромила июньское выступление пролетариата.

В 1850 году Понсар создал злобную карикатуру на якобинцев в трагедии «Шарлотта Корде», упрочив свою репутацию «благонадежного» писателя. Луи Бонапарт благоволил к нему не меньше Луи-Филиппа. Однако Понсар не сразу нашел тему, созвучную новым общественным обстоятельствам. После переворота 2 декабря 1852 года, когда политический авантюрист Луи Бонапарт уничтожил республику и объявил себя императором Франции, республиканская поза и героическая декламация стали по меньшей мере неуместными в глазах буржуазного зрителя. Французская буржуазия сама разгромила восстание парижских рабочих, сама отказалась от всех демократических завоеваний февральской революции 1848 года и во имя своего классового господства приняла реакционную бонапартистскую диктатуру.

Античные драпировки теперь казались либо смешным архаизмом, либо досадным напоминанием о недавних «демократических» прегрешениях. Поэтому в 1850—1860-е годы Понсар вместе со всей буржуазной драматургией обращается к современной теме, сохраняя, однако, александрийский стих и внешнюю форму классицистской комедии. Две его комедии в стихах — «Честь и деньги» (1853) и «Биржа» (1856) по своему буржуазно пропагандистскому звучанию прямо примыкают к драматургии Скриба. Несмотря на морализующую декламацию о вреде биржевого ажиотажа и прославление «честной бедности», обе пьесы носят откровенно охранительный характер.

Понсар глубоко убежден в справедливости буржуазного общественного строя и обвиняет только некоторых его представителей в чрезмерной погоне за наживой.

Шумный успех этих идейно и художественно ничтожных пьес у буржуазного зрителя открыл Понсару двери Французской Академии. А Наполеон III прислал ему письмо, в котором поздравлял с успехом «Биржи» и восклицал: «Я был истинно счастлив услышать, как вы, со всем авторитетом вашего таланта, одушевленный самыми лучшими чувствами, обличаете и боретесь с прискорбным увлечением нашего времени». Демагогическая фальшь этого заявления становится особенно очевидной, если вспомнить, что в период Второй империи «биржевая спекуляция праздновала свои космополитические оргии», что «государственная власть, которая, казалось, высоко парит над обществом, была в действительности самым вопиющим скандалом этого общества, рассадником всяческой мерзости»¹ и что сам император Наполеон III был крупнейшим из биржевых спекулянтов Франции.

В пьесах 1860-х годов («То, что нравится женщине», 1860; «Влюбленный лев», 1866; «Галилей», 1867) Понсар продолжал оставаться на тех же позициях, призывая к филантропии, к классовому миру и разъясняя зрителю необходимость отречения от борьбы.

Понсар не обладал легкостью и занимательностью, присущими Скрибу. Тяжеловесная, назойливая дидактичность, убивавшая действие и правду характеров, была прямым следствием идейной фальши, неуклюжей буржуазной демагогии. Но именно эти качества принесли Понсару признание правящих кругов. Правительство Второй империи как бы выдало Понсару свидетельство о политической благонадежности, наградив его незадолго до смерти званием кавалера ордена Почетного легиона.

«Школа здравого смысла» была лишь ступенью к развитию и утверждению буржуазной драматургии следующего этапа — драматургии Второй империи, ведущими представителями которой будут Эмиль Ожье и Александр Дюма-сын.

БАЛЬЗАК

В ряды драматургов с начала 1840-х годов вступает величайший представитель критического реализма Оноре де Бальзак (1799—1850). Весь путь Бальзака-драматурга сопровождался непрерывными столкновениями с правительственными кругами, буржуазным зрителем, реакционной критикой. Все

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 17, стр. 341.

это крайне осложняло сценическую судьбу драматических произведений Бальзака, но не могло заставить его отказаться от драматургической деятельности.

Бальзак родился в городе Туре, в семье чиновника. В 1814 году его родители переезжают в Париж, чтобы дать сыну образование. В 1819 году он заканчивает юридический факультет. Но, обманув надежды родных, мечтавших о служебной карьере сына, Бальзак отдается литературной работе. Вступив на творческий путь в период ожесточенных литературных боев начала 1820-х годов, Бальзак не сразу находит свое место в этой борьбе. Первые его литературные опыты отражают идейно-художественные искания молодого писателя.

Среди многочисленных юношеских набросков, написанных в духе привычных драматургических жанров XVIII века (трагедии, комедии, комические оперы), выделяется первая законченная трагедия «Кромвель» (1820). Идейная незрелость Бальзака отчетливо проявилась в этой пьесе, построенной на противопоставлении идеального образа Карла I и преступного честолюбца Кромвеля. Монархическая тема сочеталась в этой трагедии с утверждением народного начала, с требованием подчинения короля интересам народа. На фоне эпигонской трагедии периода Реставрации юношеская пьеса Бальзака при всей своей подражательности классицистским образцам выделялась гуманистической направленностью и связью с традициями просветительской трагедии XVIII века.

Отвергнутая театром, трагедия «Кромвель» была впервые напечатана лишь в 1925 году. Уже в этой ранней пьесе наметился интерес Бальзака к историческим событиям большого масштаба. Это нашло дальнейшее выражение в его увлечении творчеством Вальтера Скотта. На долгие годы Бальзак стал горячим почитателем английского романиста, видя в нем художника, который «возвысил роман до степени философии истории»¹. Бальзака привлекает в романах Скотта умение дать широкий охват социальной действительности, показать обусловленность человеческой судьбы общественными столкновениями. Следуя примеру Скотта, Бальзак пишет ряд исторических романов. Одновременно он ищет свои пути в драматургии. Он отходит от классицистской трагедии и обращается к жанру мелодрамы, широко бытовавшему на французской сцене. Написанные им в 1822 году мелодрамы «Негр» и «Корсиканец» при всей надуманности сюжетов отразили растущий интерес Бальзака к социальной характеристике персонажей. В его драматических планах и набросках 1820-х годов все от-

¹ О. Бальзак, Собр. соч. в пятнадцати томах, т. I, М., 1951, стр. 5



Оноре Бальзак

четливее начинает звучать тема денежных отношений, разоблачительная характеристика основ буржуазного общества («Картина частной жизни», «Республиканец», «Мандрагора» и другие).

В конце 1820-х годов появляются первые зрелые произведения Бальзака («Шуаны», 1829; «Гобсек», 1830; «Шагреновая кожа», 1830), которые автор подписал своим именем, а затем включил в цикл романов «Человеческая комедия». Расцвет творчества Бальзака падает на 1830—1840-е годы.

Франция периода Июльской монархии, ставшая, по выражению К. Маркса, «царством банкиров», обнажив основные противоречия буржуазного строя, еще не исчерпала возможностей его поступательного развития. Гениальный представитель французского критического реализма, Бальзак, утверждая в своем творчестве веру в буржуазный прогресс, сохраняет трезвое видение противоречий и уродливых сторон капиталистической действительности. Стремясь понять сущность буржуазных отношений, определяемых «денежной формой стоимости»¹, Бальзак не может научно объяснить «загадочность денег»², но дает беспощадное обличение денежной стихии, которая правит в буржуазном обществе судьбами людей.

По глубине разоблачения, по страстности неприятия современного общественного устройства великий реалист Бальзак непосредственно переключается с идеями утопического социализма. Но, наблюдая чудовищные факты власти финансовой олигархии, писатель выступает сторонником крепкой государственной власти и утверждает необходимость монархии. Отсюда легитимистские симпатии Бальзака, хотя монархия не была для него единственно возможной формой правления. «Принципы монархии так же абсолютны, как принципы республики»³, — утверждал Бальзак.

В своих статьях, рецензиях, письмах, в предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак выступает как крупнейший теоретик эстетики критического реализма. Он исходит из того, что моделью искусства является общество. Основную задачу художника Бальзак видит в том, чтобы создать «историю, забытую столькими историками, — историю нравов»⁴. Художник обязан накапливать материал жизненных фактов, быть «археологом общественного быта, счетчиком профессий, летописцем добра и зла»⁵. Бальзак видит цель своего творчества в том,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 57.

² Там же.

³ О. Бальзак, Собр. соч. в пятнадцати томах, т. XV, стр. 315.

⁴ Там же, т. I, стр. 6.

⁵ Там же, стр. 6—7.

чтобы стать скромным доктором социальной медицины, врачом-лечителем неизлечимых недугов. Но он предостерегает от механического копирования жизненных явлений. Важнейшим условием создания полноценного произведения он объявляет умение «уловить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий»¹, найти «эту основу, этот социальный двигатель»².

Бальзак выдвигает требование типизации жизненного материала «путем соединения отдельных черт многочисленных однородных характеров»³. Этот принцип и лежит в основе его творческого метода. Считая Бальзака крупнейшим французским художником-реалистом XIX века, Ф. Энгельс подчеркивал, что «реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах»⁴, и видел воплощение этого метода в «Человеческой комедии» Бальзака. Принцип типизации дополняется выдвигаемым Бальзаком требованием рассматривать человеческий характер в его развитии и в его обусловленности социальной средой, видеть за повседневными, обыденными делами людей события «общественной жизни народов»⁵.

Бальзак выдвигает требование оценки накопленного жизненного материала с определенных позиций. Однако в поисках критерия он проявляет противоречивость, настаивая на необходимости оценивать социальный двигатель общества с точки зрения отдаления или приближения его «к вечному закону, к истине, к красоте»⁶. В этом сказались черты метафизичности и идеализма положительной программы Бальзака, которая носит абстрактно моральный характер и фактически повторяет просветительную рационалистическую доктрину: «Я верю в совершенствование самого человека»⁷ — декларирует Бальзак в «Предисловии к «Человеческой комедии».

Реализацией эстетической программы Бальзака стал гигантский труд всей его жизни — цикл «Человеческая комедия», построенный по строго продуманному плану и охватывающий все стороны французской общественной жизни. Ему удалось, по словам Энгельса, дать «самую замечательную реалистическую историю французского общества, описывая в виде хроники, год

¹ О. Бальзак, Собр. соч. в пятнадцати томах, т. I, стр. 7.

² Там же.

³ Там же, стр. 6.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 27.

⁵ О. Бальзак, Собр. соч. в пятнадцати томах, т. I, стр. 14.

⁶ Там же, стр. 7.

⁷ Там же, стр. 12.

за годом, нравы с 1816 по 1848 год»¹. В девяносто семи романах и повестях, вошедших в «Человеческую комедию», Бальзак глубоко раскрыл жизнь различных социальных слоев. Он сумел показать логику исторического развития, закономерность буржуазного прогресса. Симпатизируя аристократии, он в то же время видит историческую обреченность французского дворянства. «Он показывает, как последние остатки этого образцового для него общества либо постепенно гибли под натиском вульгарного выскочки, либо были им развращены»².

Центральное место среди героев «Человеческой комедии» занимают представители различных слоев буржуазного класса. Беспощадно обличает Бальзак денежную стихию, всеисильную власть чистогана, извращающего все человеческие отношения. Хотя Бальзак противопоставляет циничным накопителям и паразитирующим тунеядцам типа ростовщика Гобсека или банкира Нюсингена честных героев, бескорыстно действующих во имя промышленного прогресса (Сезар Бирото, Давид Сешар и многие другие), он убедительно показывает неизбежность их поражения в мире, где царит один только откровенно хищнический расчет.

Глубокая вера Бальзака в жизнь, его неистребимая любовь к человеку заставляли его искать светлые стороны в изображенном им страшном мире. Он с глубокой симпатией рисует галерею образов людей из народа и представителей демократической интеллигенции. Враждебное отношение Бальзака к режиму Июльской монархии, перекликавшееся с нарастающим протестом народных масс против крепнущего буржуазного строя, позволило ему «идти против своих собственных симпатий и политических предрассудков»³ и видеть «настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти»⁴ — то есть в республиканцах 1830-х годов, «которые, — по словам Ф. Энгельса, — в то время (1830—1836) действительно были представителями народных масс»⁵.

Давая детальную картину жизни Франции первой половины XIX века, Бальзак большое внимание уделяет вопросам искусства. С огромной разоблачительной силой он говорит о проникновении денежной стихии в сферу искусства, обличает продажность буржуазной прессы, показывает растлевающее воздействие законов буржуазного мира на художников. Он прямо подводит к выводу о враждебности буржуазного общества искусству.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 28.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

Вопросы театра постоянно привлекают внимание Бальзака. Он изображает театр и его деятелей в своих романах, пристально следит за театральной жизнью 1830—1840-х годов, указывает на прямую зависимость театра от современного общества. «Правительство, — пишет он, — пугаясь всякой новой мысли, изгнало из театра комический элемент в изображении современных нравов. Буржуазия, менее либеральная, чем Людовик XIV, дрожит в ожидании своей «Женитьбы Фигаро», запрещает играть «Тартюфа» и, конечно, не разрешила бы теперь ставить «Тюркаре», ибо Тюркаре стал властелином»¹. Бальзак обрушивается на буржуазно-апологетический репертуар, главным образом на Скриба и мелодраму периода Июльской монархии. В своей борьбе за реалистическое искусство он подвергает резкой критике и романтический театр. Высоко оценивая поэтическое дарование Гюго, Бальзак сурово критикует его драматургию. С позиций зрелого мастера-реалиста Бальзак отвергает мелодраматизм, неправдоподобие сюжетных положений, фальшивость характеров героев, поведение которых противоречит здравому смыслу и нарушает историческую правду.

Однако в своей собственной драматургической деятельности Бальзак не мог еще подняться до того всестороннего охвата жизненных явлений, который характерен для его реалистических романов. Реалистическая сила Бальзака оказалась в известной мере сниженной даже в его лучших пьесах.

К 1830-м годам относятся многочисленные драматургические замыслы и наброски (комедии «Прюдом-двоеженец», «Брак мадемуазель Прюдом», историческая трагедия о Филиппе II и другие), свидетельствующие о стремлении Бальзака к созданию глубоко идейной, критической драматургии. Первой законченной пьесой зрелого периода явилась драма «Школа супружества» (1837), которую он сам назвал «мещанской трагедией в пяти действиях». Пьеса была задумана еще в 1830 году, и первоначальный замысел ее имел остро разоблачительную, антибуржуазную направленность. Однако в процессе длительной работы Бальзак резко изменил конфликт драмы и характеры действующих лиц. На первый план было выдвинуто столкновение между бескорыстным чувством любви коммерсанта Жерара и его старшей приказчицы Адриенны Герен, с одной стороны, и семейным долгом Жерара по отношению к его жене и двум дочерям — с другой. Такая постановка вопроса ослабила реалистическую силу пьесы. Отказавшись от «социального двигателя» как фактора, определяющего человеческие нравы, Бальзак не смог дать в этой пьесе тех глубоких типических обобщений, ко-

¹ О. Бальзак, Собр. соч. в пятнадцати томах, т. IX, стр. 173.

торые составляют самую сильную сторону его реалистического метода. Но правдивые жизненные наблюдения Бальзака в этой пьесе настолько контрастировали с господствующей буржуазной драматургией, что современный театр отверг «Школу супружества», и она была впервые поставлена только в 1910 году в театре Антуана.

Первой пьесой Бальзака, попавшей на сцену, была драма «Вотрен» (1839). Однако пьеса была запрещена сразу после ее премьеры в театре Порт-Сен-Мартен (1840). Поводом к запрещению послужило то обстоятельство, что Фредерик-Леметр, игравший роль каторжника Вотрена, появился на сцене в парике, напоминающем прическу короля Луи-Филиппа. Но подлинная причина запрещения коренилась гораздо глубже. В основе драмы лежит глубокое противоречие между человеком и обществом. Как всегда, Бальзак стремился к правдивому и точному воспроизведению жизненной обстановки. Он датировал время действия 1816 годом, ввел упоминание о крупнейших исторических событиях. Действие строилось на столкновении больших социальных сил, много внимания уделялось характеристике французской аристократии, игравшей важнейшую роль в период Реставрации. Легитимист Бальзак откровенно симпатизировал аристократам — жертвам революционного террора. Но в то же время Бальзак пронизал драму разоблачительной антиаристократической тенденцией. Она нашла выражение в выдвинутом на первый план образе герцога Монсореля, обрисованного резко отрицательными красками. Крупный вельможа, приближенный короля, герцог является типичным представителем французской знати периода Реставрации. Бальзак изображает Монсореля жестоким самодуром, показывает его бесчеловечное отношение к заподозренной им в измене жене, к новорожденному сыну, брошенному им двадцать два года назад на произвол судьбы.

Аристократу Монсорелю, который приносит в жертву великосветским условностям все истинно человеческие чувства, Бальзак противопоставляет центрального героя пьесы Вотрена. К началу работы Бальзака над пьесой образ Вотрена, одного из основных персонажей «Человеческой комедии», уже сложился окончательно и был хорошо известен французскому читателю («Отец Горно», 1834; «Блеск и нищета куртизанок», 1838, и т. д.). Образ Вотрена определяет весь ход развития действия в пьесе. Автор наделил этого уголовного преступника, стоящего вне рамок официального мира, могучим и дерзким умом, гигантской волей, глубоким знанием законов современной жизни, умением руководить людьми. Этот беглый каторжник выступает в пьесе носителем гуманистического начала. Подобрав брошенного ребенка — Рауля, сына герцога Монсореля, Вотрен воспитывает

его, дает ему образование, помогает вырасти благородным, честным человеком. Глубоко веря в добрые начала человеческой природы, Вотрен мечтает о блестящей светской карьере для своего питомца, стремясь доказать презираемому им высшему обществу возможность существования полноценной человеческой личности.

Вотрен противопоставлен не только аристократии, но и силе, составляющей опору трона, — полиции, продажность и аморальность которой воплощены в образе полицейского шпиона Сен-Шарля. Показывая уголовные деяния шайки Вотрена, Бальзак подчеркивает, что методы «блустителей порядка» ничем не отличаются от действий нарушителей этого порядка — профессиональных преступников. Вотрен поставлен в пьесе и над сообщниками, неспособными понять его душевное благородство, и над всем официальным миром современной Франции. Бальзак широко использовал в пьесе прием трансформации Вотрена. Уже в «Человеческой комедии» этот композиционный ход помог Бальзаку через многоликие превращения Вотрена показать галерею типических представителей буржуазного мира — аббата, рантье, начальника сыскной полиции и т. д. — и раскрыть их преступную, хищническую природу.

Образ Вотрена в пьесе значительно смягчен сравнительно с «Человеческой комедией», потому что все его поведение обусловлено стремлением обеспечить счастье Рауля. Таким образом, действие пьесы переключается в плоскость морального состязания Вотрена с официальным миром, а многократные «переодевания» Вотрена служат средством выявления его самоотверженности по отношению к Раулю и придают сюжету внешнюю занимательность. Любовная интрига, которой отводится очень значительное место, решается вне большой социальной проблематики, намеченной в пьесе, и приобретает мелодраматический характер.

Но при всей противоречивости драмы в ней проявилось критическое отношение Бальзака к французской действительности. Именно это и привело к ее запрещению на сцене: правительство Июльской монархии не могло допустить пьесы, в которой каторжник вел себя более благородно, чем герцог, а полицейский оказывался убийцей и предателем.

В 1842 году Бальзак поставил в Одеоне комедию с прологом «Мечты Кинолы». Буржуазная критика резко недоброжелательно отнеслась к этой пьесе, сценического успеха она не имела, после девятнадцати спектаклей была снята с репертуара и возобновлена ненадолго лишь в 1863 году в переделанном виде. Между тем это одна из лучших, наиболее зрелых пьес Бальзака, в которой он пытается наметить контуры драматургии нового

типа. Через частные судьбы героев он стремится показать столкновение больших социальных сил, придавая этим значительность, масштабность основному конфликту. «Дело идет не только об одном человеке, а о целом мире», — говорит один из центральных персонажей пьесы Кинола.

Хотя действие пьесы происходит в Испании конца XVI века, вся она обращена к современности. Ее основной конфликт заключается в столкновении гениальной творческой личности ученого — изобретателя паровой машины, носителя технического прогресса, с хищническим буржуазно-аристократическим миром, опирающимся на косность и фанатизм церкви. Эта проблема находит яркое отражение во многих произведениях Бальзака («Утраченные иллюзии», «Неизвестный шедевр» и т. д.). Типичность конфликта для современной Бальзаку действительности помогает ему конкретизировать сталкивающиеся в борьбе силы и коренным образом отличает комедию Бальзака от исторической драмы романтиков и от буржуазной драмы 1840-х годов.

Герой пьесы Альфонсо Фонтанарес обладает всеми внешними признаками романтического героя; он противопоставлен враждебному миру, является носителем трагической безысходной любви и т. д. Но новое реалистическое качество героя Бальзака проявляется прежде всего в том, что вся его жизнь определяется не личными мотивами, а конкретным общественным положением. Показывая Фонтанареса в труде, Бальзак придает социальную конкретность основному конфликту пьесы. Убеденность героя в значимости и общественной пользе его трудового подвига настолько велика, что даже потеря, а потом и смерть возлюбленной не останавливают его борьбы. Ученик великого Галилея, мечтатель и творец, Фонтанарес весь устремлен в будущее. Несмотря на показ его трагической личной судьбы, Бальзак пронизывает всю пьесу глубоким оптимизмом. Фонтанарес не одинок. Рядом с ним активно действует его друг и помощник Кинола, беспредельно верящий в его дело. Образ Кинолы связан с традиционным амплуа французского комедийного слуги, с традицией Мольера и Бомарше. В противоположность романтической концепции демократического героя, овеванного трагизмом и обреченностью, Бальзак наделяет Кинолу неистребимой жизнерадостностью, ясным умом и практической сметкой, лишенной, однако, стяжательских и корыстных устремлений. Именно в уста Кинолы Бальзак вкладывает разоблачительные реплики в адрес правящих кругов.

Лаконичными и резкими мазками рисует Бальзак противоположный лагерь хищников, находящихся у власти. Основной двигатель их поступков — циничный денежный расчет. Противниками Фонтанареса выступают банкиры и ростовщики,

понимающие, что реализация изобретения молодого ученого уничтожит ведущую роль парусного флота и нанесет удар их капиталам. В ожесточенной борьбе этих стяжателей против прогресса активное участие принимают и представители феодальной знати, цепляющейся за старые формы жизни. В развитии конфликта значительное место отводится церкви. Бальзак показывает политически реакционный смысл борьбы церкви против науки. Великий инквизитор откровенно боится революционизирующего воздействия изобретения Фонтанареса на умы народов. Таким образом, в столкновении борющихся сил Бальзак раскрывает основные социальные противоречия общественной жизни.

Однако и в этой пьесе Бальзаку не удается до конца решить задачу создания социальной реалистической драмы. Любовная интрига не связана органически с основным конфликтом и носит мелодраматический характер. Противостоящие друг другу образы Марии и Фаустины, в отличие от других образов пьесы, лишены жизненной выразительности, являются воплощением абстрактных схем добра и зла. Слишком много внимания автор уделяет сугубо личным козням Фаустины, что приводит к излишнему усложнению интриги. Показав гибель изобретения Фонтанареса, Бальзак стремится в то же время утвердить свою веру в конечное торжество прогрессивного начала. Но эта мысль не нашла в пьесе реального художественного воплощения. Отсюда неопределенность финала — отъезд Фонтанареса во Францию, утопические мечты героев о возможности реализации гениального изобретения. И все же, несмотря на мелодраматизм сюжета, Бальзак раскрывает трагическое положение таланта в буржуазном обществе и враждебность этого общества прогрессу.

В 1843 году в театре Гетэ была поставлена пьеса Бальзака «Памела Жиро». Текст пьесы был существенно переработан второстепенными драматургами Байяром и Жемом, подлинный же текст Бальзака не был опубликован и на сцену не попал. Пьеса построена по обычной схеме мелодрамы, но столкновение «злых» и «добрых» персонажей объясняется у Бальзака их социальным положением. Бескорыстную работницу Памелы, спасающей любимого ею Жюля Руссо ценою своей чести, Бальзак противопоставляет грубый эгоизм, корыстолюбие и бессердечие родителей Жюля, богатых буржуа Руссо. Видя воплощение своего идеала разумности и человечности в образе простой девушки из народа, Бальзак беспощадно разоблачает собственническую психологию буржуа, которые, все расценивая на вес золота, сначала используют самоотверженность Памелы, а затем разлучают ее с Жюлем, не допуская мысли о «неравном» браке сына. «Деньги, честолюбие — вот что движет этими людьми», —

говорит Бальзак устами адвоката Дюпре, который выступает защитником честных тружеников и подвергает критике буржуазный мир. Образ этого представителя демократической интеллигенции играет значительную роль в раскрытии основной социальной темы пьесы.

В сохранившемся варианте «Памела Жиро» завершается счастливым соединением влюбленных. Такое неоправданно благополучное разрешение конфликта ослабляет социально-критическую остроту пьесы, внося в нее элемент сентиментальной риторичности. Но даже в переработанном виде пьеса сохраняет присущие великому реалисту Бальзаку черты жизненной правды.

В 1840 году Бальзак задумывает новую пьесу, «Меркаде» (впоследствии названную им «Делец»), первый вариант которой ему удается закончить в 1844 году. Придавая большое значение этой сатирической комедии, Бальзак упорно стремился к ее постановке в театре. В процессе работы он неоднократно обсуждал пьесу с ведущим прогрессивным актером Франции Фредериком-Леметром (которому он предназначал главную роль), внося исправления по его советам. Но Бальзак так и не увидел «Дельца» на сцене. Комедия была поставлена в переделанном виде уже после смерти автора в театре Жимназ в 1851 году под названием «Меркаде». Автор переделки Деннери свел пятиактную комедию Бальзака к трем актам, ослабив ее сатирическое звучание.

Бальзак посвящает эту пьесу изображению наиболее типичных явлений современности. Он точно датирует действие 1839 годом, подчеркивая этим, что действие происходит в период расцвета Июльской монархии. Он рисует мир финансовых дельцов — коммерсантов, ростовщиков, банкиров, биржевиков. Создавая эту пьесу, Бальзак обращается к теме, гениально раскрытой им в «Человеческой комедии». Она нашла также отражение в ряде сценических произведений во главе со знаменитым «Робером Макером». Но Бальзак углубил и обогатил эту тему, усилил ее социальную конкретность.

В центре пьесы стоит образ крупного спекулянта Меркаде, запутавшегося в биржевой игре и стоящего на пороге банкротства. Действие строится на лихорадочных усилиях Меркаде сохранить состояние, устоять на ногах в том шквале, который обрушивают на него кредиторы. Эти усилия Меркаде, борющегося одновременно со многими противниками, придают действию стремительную напряженность. По своей напористой энергии, по умению быстро ориентироваться в сложнейших обстоятельствах, по неистребимой жизненной стойкости образ Меркаде напоминает Фигаро. Но буржуазный герой Бальзака лишен того



Сцена из комедии «Меркаде» О. Бальзака. Театр Жимназ, 1851 г.

протестующего начала и демократизма, которые делали Фигаро выразителем интересов революционного третьего сословия. В образе Меркаде Бальзак показывает хищническую природу победившей буржуазии.

В пьесе сталкиваются различные представители финансовой олигархии. И каждый из них, боясь упустить возможность наживы, старается обмануть другого. В комедий дается галерея великолепно выписанных типов современной буржуазной Франции. Все взаимоотношения, поступки, характеристики действующих лиц Бальзак подчиняет выявлению основной закономерности общественной жизни — «социальному двигателю». Главным героем пьесы являются деньги. Отец в поисках спасения торопится продать дочь знатному бездельнику; женихи ищут в браке только выгодной сделки; друг равнодушно смотрит на гибель друга и готов прийти ему на помощь лишь в том случае, если это принесет барыш. Бальзак показывает разлагающее влияние денег на все виды человеческих отношений. Держа в руках монету в пять франков, Меркаде заявляет: «Вот нынешняя честь!»

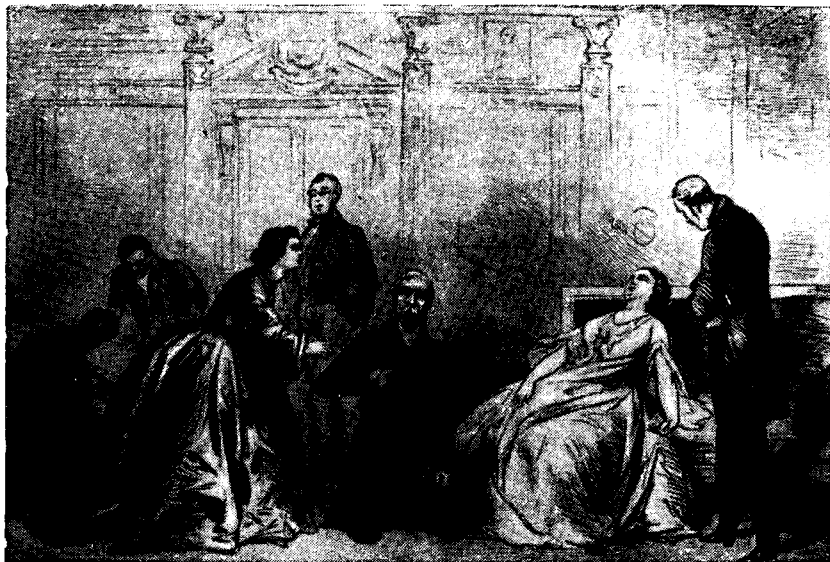
Погоня за деньгами определяет все поведение Меркаде. В его образе объединены в обобщенном виде черты, характерные для всего лагеря хищников. Меркаде искренне убежден, что никакие бескорыстные человеческие чувства невозможны и только богат-

ство приносит счастье. Надеясь Меркаде трезвым умом и беспредельным цинизмом, Бальзак его устами дает характеристику отношений, царящих в денежном мире: «Теперь, сударыня, все чувства отмирают, их вытесняют деньги... — говорит он жене, — все наши обязанности сводятся к купонам». Бальзак заставляет Меркаде выступить разоблачителем правящих кругов буржуазного общества: «Сумейте продать известь за сахар, и — если вам удастся при этом разбогатеть, не возбуждая жалоб, — вы станете депутатом, пэром Франции или министром». Превосходно проникая в дух эпохи, Меркаде говорит: «Спекуляцию никогда не удастся убить. Я понял дух нашего времени».

Но и в этой реалистической острокритической пьесе смягчены конечные выводы. Значительное место отведено в фабуле комедии сентиментально обрисованному образу дочери Меркаде, в которой воплощено идеальное нравственное начало, и жене Меркаде, убеждающей мужа отказаться от биржевых афер. В финале пьесы, нарушая логику развития сюжета, герой решает навсегда отойти от спекуляций, купить землю и «добродетельно» зажить на лоне природы.

Последней завершённой пьесой Бальзака была драма «Мачеха», премьера которой состоялась в Историческом театре 25 мая 1848 года, в самый разгар революционных выступлений французского народа. «Мачеха» имела большой успех, чем предыдущие пьесы Бальзака. Это одно из его самых зрелых драматических произведений. Внешне «Мачеха» близка к романтической драме — пьеса строится на любовной интриге, рисует бурные роковые страсти, использует приемы мелодрамы. Но сущность этой драмы иная. Действие «Мачехи» разворачивается в пределах одного дома и касается узкого круга семейных отношений — соперничества мачехи и падчерицы, которые любят одного человека. Но в этой пьесе находит яркое выражение принцип Бальзака — раскрывать через частную жизнь явления эпохальной и социальной значимости.

Основной темой пьесы является распад семейных связей в условиях буржуазного общества. Отношения между людьми, их поведение и поступки определяются в пьесе тем же «социальным двигателем» — властью денег. Главная героиня пьесы Гертруда продала себя богатому старику, бывшему наполеоновскому генералу Граншану, в надежде на его скорую смерть. В течение двенадцати лет она лицемерно играет роль любящей и верной жены, изменяя мужу, вводя в дом своего любовника Фердинанда. Волевая, страстная натура, Гертруда готова любыми способами бороться за свою любовь. Она выступает в пьесе как носительница злого начала. Но Бальзак рисует не абстрактное воплоще-



Сцена из драмы «Мачеха» О. Бальзака. Исторический театр, 1848 г.

ние зла, а сложный характер. В мире денежных отношений естественные человеческие чувства оказываются извращенными; ложь опутывает все поступки героини, на каждом шагу она вынуждена нарушать законы нравственности и человечности, являясь в то же время трагической жертвой реальных жизненных обстоятельств.

Та же тема раскрывается на колоритном образе Годара — искателя руки богатой наследницы, дочери генерала Граншана Полины. Циничный и наглый, движимый голым денежным расчетом, Годар воплощает типические черты французского буржуазного общества.

Реалистичен и многогранен также образ генерала Граншана. Нежный отец и любящий муж, слепо верящий в верность Гертруды, он в то же время показан Бальзаком в его конкретной общественной практике. Преданность памяти Наполеона не мешает Граншану наживаться на поставках сукна королевской армии Бурбонов. Тупой политический фанатизм генерала играет роковую роль в развитии конфликта и становится одной из важнейших причин трагической развязки пьесы.

Симпатии Бальзака на стороне молодых влюбленных — Полины и Фердинанда, которым чужд политический фанатизм и де-

нежный расчет. Их любовь носит характер свободного от всяких общественных условностей человеческого чувства. Но Бальзак стремится дать реалистическую обусловленность и этим характеров. Полемически звучат их имена. Фердинанд неизбежно вызывает ассоциации с героем «Коварства и любви» Шиллера, а образ Полины перекликается с образом одноименной героини раннего романа Бальзака «Шагреневая кожа». Однако, в отличие от своих безупречно благородных прообразов, герои Бальзака, становясь жертвой реальных обстоятельств, вынуждены бороться за свою любовь, прибегая к методам, привычным для буржуазного мира.

Таким образом, сталкивающиеся в пьесе силы — это живые, сложные, сильные характеры, порожденные социально определенными обстоятельствами. В пьесе, написанной уже после февральской революции 1848 года и поставленной накануне июньских событий — этой первой великой битвы двух классов буржуазного общества, — тема революционной борьбы не ставится. Но разоблачительная антибуржуазная мысль звучит в этой драме с большой силой и определяет все развитие действия. Бальзак делает причиной гибели своих положительных героев конкретные социальные факторы. Лежащая на поверхности любовная фабула служит фактически средством выявления антигуманистической природы буржуазного общества. Хотя в «Мачехе» Бальзак не дал положительной политической программы и завершил пьесу торжеством нравственной правды, но в момент установления республиканского режима одновременная дискредитация им бонапартизма и легитимизма придавала пьесе политическую актуальность и злободневность. Эта реалистическая драма, напряженное действие которой определяется столкновением сильных характеров и глубоким раскрытием внутреннего мира героев, свидетельствовала о крепнущем мастерстве Бальзака-драматурга.

В 1840-е годы непрерывно возрастает интерес Бальзака к театру. Среди замыслов этих лет — историческая трагедия «Петр и Екатерина», комедия «Оргон», народные драмы «Ричард Губчатое сердце» и «Король нищих». Эти замыслы Бальзак не успел осуществить, но оставшиеся наброски свидетельствуют о глубине проблематики, о стремлении к широкому охвату жизненных явлений, об ориентации на великие реалистические образцы. Так, в пьесе «Оргон» Бальзак возвращается к «Тартюфу» Мольера, своеобразно переосмысляя сюжет и характеры знаменитой комедии.

Пьесы Бальзака занимают важное место в развитии драматургии XIX века. Он насыщает свои драматические произведения глубокой проблематикой, исходит из острых социальных кон-

фликтов. Стремление к всестороннему охвату жизни приводит его к ломке жанровых канонов. Пробуя свои силы в разных драматических жанрах, он в то же время в пределах одной пьесы отказывается от догматического понимания жанра и создает многоплановое произведение, отражающее различные стороны реальной действительности.

Исходя из понимания социальной обусловленности человеческой личности, Бальзак стремится показывать своих героев в их реальных жизненных связях, в их общественной и профессиональной практике. Постоянно протестуя против антиисторизма, условности, неправдоподобия классицистской и романтической драматургии, Бальзак воспроизводит конкретно-историческую обстановку, дает столкновение реальных общественных сил, подбирает характерные детали быта и широко включает в свои пьесы вещественный мир, окружающий героев. Конфликты пьес Бальзака отражают типические стороны буржуазной действительности, и острота этих конфликтов определяет глубокий драматизм этих пьес, напряженное развитие в них действия. Бальзак воспроизводит типические жизненные обстоятельства и достигает жизненной достоверности изображаемых явлений. Он создает галерею типических образов, воплощая в них наиболее характерные черты буржуазного мира. Стремление к предельной жизненной конкретности лежит в основе индивидуализации персонажей. Бальзак использует различные выразительные средства для всестороннего и глубокого раскрытия характеров. Особое внимание он уделяет языковой характеристике героев, вводя очень часто даже профессиональные, деловые термины. Рисую обусловленность человеческой судьбы объективными силами, Бальзак далек от пессимистических выводов. Он пронесит через свою драматургию веру в человека, тяготеет к показу сильных, страстных натур, вступающих в борьбу за свое место в жизни.

Бальзак больше, чем кто-либо другой из современных ему французских драматургов, сделал для создания нового типа реалистической социальной драмы, способной раскрыть всю сложность жизненных явлений зрелого буржуазного общества. Но в своей драматургической деятельности Бальзак не смог полностью реализовать четко сформулированные им реалистические принципы и создать драматургию, равную по глубине раскрытия жизненных явлений его реалистическим романам.

Причина этого коренится в общем отставании французской драматургии середины XIX века от романа. Великим мастерам критического реализма во главе с Бальзаком удалось в созданных ими широких эпических полотнах вскрыть всю глубину социальных противоречий современной буржуазной действительности и, сконцентрировав внимание на показе теневых сторон

жизни, прийти к грандиозным типическим обобщениям. То обстоятельство, что в центре внимания оказывались Гобсеки, Растиньяки, Гранде и им подобные воплощения уродливых сторон буржуазного мира, не мешало появлению полноценных реалистических произведений.

В пьесах Бальзака нечеткость его позитивных устремлений приводит к невозможности найти для положительного героя ту же социальную конкретность, ту же яркость и типичность характера, что и в показе отрицательных персонажей. Происходит неизбежное смещение противоборствующих сил в драматическом конфликте, нарушаются законы строения драмы и возникает стремление драматурга оживить действие за счет усложнения интриги и привнесения мелодраматических эффектов. Тем самым снижается в ряде случаев типичность конфликта и характеров, в пьесы проникают условные ситуации, абстрактная риторика, сентиментальная морализация. Все это усугублялось необходимостью для Бальзака считаться с требованиями современного ему коммерческого буржуазного театра, заставлявшего автора ослаблять реалистическое звучание его пьес.

Нельзя не учитывать и того обстоятельства, что пьесы Бальзака попали на сцену лишь с 1840 года, то есть в период буржуазной стабилизации и усиления правительственных репрессий. Но при всем том Бальзак-драматург занимает почетное место в ряду тех борцов за национальный реалистический театр, среди которых значатся имена Мольера, Дидро, Бомарше, Золя. Лучшие пьесы Бальзака вошли в репертуар советского театра и завоевали любовь советского зрителя.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1

Интенсивность идеологической жизни Франции первой половины XIX века, многообразие направлений и форм идеологической борьбы отчетливо проявились во всех областях театральной жизни. Никогда еще на французской сцене не появлялось одновременно так много ярких артистических индивидуальностей во всех жанрах. 1810—1840-е годы были для французской сценической культуры и актерского искусства годами высоких достижений и напряженной идейно-творческой борьбы, протекавшей в чрезвычайно сложных условиях.

Декреты Наполеона фактически уничтожили завоеванную революцией свободу театров. Наступление феодально-клерикальной реакции с первых дней власти Бурбонов угрожало еще боль-

шими гонениями против демократического искусства бульварных театров. Реакционная пресса сразу же подняла кампанию за восстановление театральной монополии, потребовала введения цензуры и строгого наблюдения за театрами бульваров, чтобы рабочие не получали там уроков политики. Однако правительство Реставрации, учитывая громадную популярность театров бульваров среди демократических масс Парижа, сочло более благоразумным предоставить им возможность развиваться. Цензура постаралась лишь обезвредить их в политическом отношении.

Уже в первые дни падения Наполеона возрождаются некоторые из театров, закрытых в предыдущий период (например, театр Порт-Сен-Мартен). Вскоре организуется ряд новых театров, и постепенно создается калейдоскопически пестрый фон жизни театрального Парижа. Всего в годы Реставрации (1814—1830) в Париже было двадцать два театра (вместо восьми театров, работавших в годы Империи), а в годы Июльской монархии число их еще более выросло. Каждый театр имел свои излюбленные жанры. Театры Гетэ и Амбигю-Комик ставили неистовые, кровавые мелодрамы, в театре Жимназ утвердились комедии и водевили, добропорядочное морализирование которых сделало Жимназ любимым театром парижской средней буржуазии. Театры Водевиль и Варьете при всей бездумной легкости своего водевильного репертуара подкупали демократического зрителя необузданной жизнерадостностью, едкой насмешкой, культом блестящего комедийного мастерства. Театр Порт-Сен-Мартен стал центром прогрессивно романтического репертуара и любимым театром оппозиционно настроенной молодежи. В одном из самых «плебейских» театров Парижа — Фюнамбюле, посещаемом главным образом рабочими и ремесленниками, выросло замечательное искусство народного актера-пантомимиста Дебюро.

Правительства Реставрации и Июльской монархии стремились направить театры в русло охранительной идеологии. Но, несмотря на цензуру, в спектаклях то и дело вспыхивали злободневные политические намеки, отражая взволнованную и тревожную атмосферу парижских бульваров и рабочих предместий. Поэтому хотя власти и допустили количественный рост бульварных театров, но возрожденное Наполеоном разграничение на привилегированные и «низовые» театры упорно сохранялось и позднее. Театр Французской Комедии по-прежнему продолжал оставаться субсидируемым «королевским» театром, подчиненным придворному ведомству. Только с Одеоном¹ разделял он право

¹ Одеон — драматический театр, построенный в 1782 году. При Наполеоне носил название театра Императрицы. При Реставрации декретом от 2 декабря 1814 года введен в число привилегированных театров.



Театр Порт-Сен-Мартен. 1830—1840-е годы

постановки литературных пьес. Монопольное положение усиливало реакционный дух театра, управляемого вельможами, которые назначались королем. Оторванный от прогрессивных идеологических течений эпохи, театр Французской Комедии держался главным образом благодаря замечательным актерам (Тальма, Дюшенуа, Марс и другие), выступавшим чаще всего в классических пьесах.

Однако даже в этом консервативном театре назревала глухая оппозиция к режиму Реставрации, которая питала нарастающие романтические настроения и взрастила культ Наполеона. Это особенно сказывалось при постановке аллюзионных бонапартист-

ских трагедий («Германик» Арно-старшего, 1817; «Сулла» Жуи, 1821, и другие).

Но подобные эпизоды не могли изменить ортодоксально рутинного облика первого французского театра. Новые веяния просачивались в него невероятно туго. Враждебно отвернувшись от реформаторских настроений, назревавших в передовых художественных кругах, театр Французской Комедии все более превращался в некое подобие академического музея, становился хранителем обветшавших традиций, оплотом консервативных позиций в репертуаре, в актерском искусстве, во всей сценической практике.

Совершенно иную картину представляла собой кипучая театральная жизнь бульваров. Здесь, правда, было немало буржуазных дельцов, которые интересовались больше всего проблемой сборов. Но среди деятелей этих театров были и передовые люди искусства, воспринимавшие конкуренцию как толчок для развития творческой инициативы. В процессе вековой борьбы за существование на бульварах сложились свои традиции. Они заключались в неизменном демократизме, изобретательности и сценичности, в борьбе против неподвижности и застоя. Театрам бульваров приходилось непрерывно думать, искать, преодолевать препятствия. Закономерно поэтому, что они значительно раньше привилегированных театров подхватывали новаторские идеи и, не будучи скованы никакими правилами и ограничениями, осуществляли многие из намечаемых передовыми деятелями реформ. Этому не могло помешать настойчивое стремление правящих кругов придать массовому демократическому театру охранительное звучание, сделать его центром бездумного, развлекательного искусства.

Сценическая практика бульварных театров гораздо раньше появления литературных манифестов свергла пресловутые классицистские «единства», вокруг которых разыгралось столько литературных боев. Мелодрама просто не принимала их во внимание. Единство места в ней не соблюдалось, от единства времени она отступала почти демонстративно («Дочь изгнанника» Пиксерекура; «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа). Мелодрама, наконец, давно нарушила сословные разграничения жанров, смешав воедино трагическое и смешное, «высоких» и «низких» героев, возвышенную патетику и бытовую обыденность.

Авторы мелодрам и пантомим охотно и часто заимствовали сюжеты Шекспира, хотя, разумеется, не достигали его философской глубины и реалистической мощи. Но зато их внимание привлекало как раз то, что отталкивало классицистов и тщательно убиралось в переделках Дюсиса: динамика шекспировских сю-

жетов, смелое чередование контрастных сцен, соединение трагедии с буффонадой, громадные пантомимические возможности, блестящие массовые сцены.

Требования Гизо, Стендаля и Гюго, в сущности, находили путь к воплощению именно на бульварных сценах Парижа. Сближение демократических театров Парижа с прогрессивными литературными веяниями еще ярче проявилось, когда драматурги бульваров обратились к сюжетам создателя исторического романа XIX века Вальтера Скотта и к трагическим сюжетам, подсказанным гневным протестующим гением Байрона.

Интерес к передовой английской литературе был порожден ростом оппозиционных настроений, общей для прогрессивных деятелей Англии и Франции ненавистью к Священному союзу. Если в 1822 году взрыв патриотического негодования, то через несколько лет отношение к англичанам резко изменилось. Для французов, так же как и для всего прогрессивно мыслящего человечества, Байрон в этот момент был идейным вождем оппозиции против европейской реакции.

Когда в 1827 году в Париж снова приехали английские актеры, французский зритель был подготовлен к восприятию их искусства общественным подъемом предреволюционных лет и всей предыдущей литературно-теоретической дискуссией. Успех гастролеров предопределился к тому же блестящим составом труппы, в которую входили все лучшие актеры Англии — Эдмунд Кин, Вильям Чарльз Макреди, Чарльз Кембл, Генриетта Констанс Смитсон. Французские художники, мечтавшие о новом искусстве, «были поражены молнией Шекспира» (Берлиоз).

Восторженное отношение к английской труппе и к Шекспиру было подготовлено внутренними процессами, совершившимися в годы Реставрации во французском театре, и театры бульваров играли в этих процессах существенную роль.

2

Одновременно с постепенными изменениями, происходившими в репертуаре, нарастали и существенные новаторские тенденции в самой сценической практике.

В широкой реформаторской деятельности театральных художников первой половины XIX века весьма существенное место занимали поиски новых методов декоративного оформления спектакля.

При всем разнообразии идейно-художественных позиций художников-декораторов первой половины XIX века лучших из них объединяло стремление преодолеть абстрактность класси-

цистской декорации, ее нейтральность по отношению к происходящим на сцене событиям.

В решении этого вопроса также сыграли огромную роль театры бульваров. Именно в их репертуаре с начала XIX века наметился повышенный интерес к сюжетам из национальной истории, позволявшим задуматься над происшедшими во Франции переменами. И здесь же впервые были сделаны попытки воссоздания на сцене «местного колорита», то есть точной исторической декорации и бутафории.

В теоретическом плане задача включения декорации в систему сценической образности была обоснована в «Предисловии к «Кромвелю». Гюго потребовал придать декорации смысловое и эмоциональное содержание, усилить ее историческую конкретность, внести в нее элементы жизненной правды. Вслед за Гюго и другие теоретики сценического романтизма выступили с требованиями создания «среды» на сцене. Продолжая искания художников театра французской революции 1789—1794 годов, они вступили на путь реализации тех мыслей о реформе сценической декорации, которые впервые были высказаны Дидро, Бомарше и Мерсье.

К новаторству в области декорации неизбежно толкал и новый подход к решению мизансцены. Мизансцена классицистского театра подчинялась законам балетной грации и строгому канону традиционных построений. Симметричность, центральная композиция, фронтальность и закругленность мизансцены входили в этот канон и определяли пластический рисунок спектакля. Только отдельные выдающиеся актеры вырывались за узкие рамки традиций, но даже Тальма не мог до конца преодолеть канон.

Романтический театр в принципе изменил подход к мизансцене. Не заботясь о балетной грации и симметрии, в романтических спектаклях мизансцену подчиняли психологическому заданию. Она служила одним из средств для сценического раскрытия бурных романтических страстей, ломающих преграды и стеснения, всегда неожиданных и стихийных в своем проявлении. Эти страсти не могли быть выявлены в статuarных и строгих мизансценах классицистского театра. Отказавшись от декламационного метода игры, актеры-романтики, естественно, отказались и от игры на авансцене. Линия рампы перестала определять сценические построения. Актеры овладели сценическим пространством, вовлекали в игру глубину сцены, щедро вводили как средство для динамизации спектакля объемные декорации — пратикабли (лестницы, скалы, мосты и прочее), никогда не употреблявшиеся в классицистской трагедии. Мизансцена романтического театра, отражая характер драматургии и содержа-

ние актерской игры, стремилась к движению, живописности, к передаче неповторимого своеобразия каждого спектакля.

Разрешение этого вопроса, точно так же как осуществление в спектакле принципа местного колорита, неизбежно связывалось с реформой костюма и декоративного оформления. Большую роль в осуществлении новаторских начинаний в этой области сыграл музыкальный театр, имевший вековые традиции постановочной культуры, чуждой классицистскому драматическому театру. Сисери и ЛеФевр — старые мастера оперной декоративной живописи — смело вступили на путь исканий и экспериментов и воспитали плеяду учеников, продолживших их работу. Из их мастерских вышли молодые художники, с именами которых связан весь период расцвета романтического театра, — Сешан, Дитерль, Деплешен, Фёшер. Группа других художников, среди которых были мастера гравюры и литографии, создавали эскизы костюмов¹. К их числу относятся Поль Деларош, Луи и Клеман Буланже, Ашиль Девериа, Раффе, Ипполит Леконт, Эжен Лами, а в отдельных случаях — и такие мастера романтической живописи, как Эжен Делакруа и Поль Гаварни.

Их крупнейшие работы были связаны с театром Гранд Опера, где такие постановки, как «Фенелла, или Немая из Портичи» Обера (1828), «Вильгельм Телль» Россини (1829) и серия знаменитых постановок опер Мейербера (1830-е годы), стали этапными событиями в развитии европейского театрально-декоративного искусства. Театр Гранд Опера решительно вступил на путь исканий и новаторства. С 1822 года здесь ввели на сцене газовое освещение, которое дало художникам возможность создания световых эффектов, усиливших живописность и красочность романтического спектакля. Оперный же театр широко использовал пратикабли, показывая чудеса декоративной техники того времени. Отказ от чисто живописной декорации нанес удар технике «чистой перемены» декораций на глазах у зрителя, которой все еще придерживался театр XVIII века. Появилась необходимость опускания занавеса для перемены сценической картины. Впервые занавес между актами был опущен в 1828 году, после четвертого акта оперы «Фенелла, или Немая из Портичи». Вскоре после этого все европейские театры восприняли обычай опускать занавес в конце акта.

Оперный театр первый соединил стремление к исторической точности с созданием на сцене поэтического колорита, соответ-

¹ Во французском театре этого периода все еще сохраняется деление на «декораторов» (décorateur), оформляющих сценическую площадку, и «рисовальщиков» (dessinateur), дающих эскизы костюмов.

ствующего музыкальным образом спектакля. Этапной в этом отношении должна быть признана постановка оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» (1831). Для написания декорации третьего акта этой оперы Дюпоншель (консультант Гранд Опера по художественным вопросам, впоследствии директор этого театра) направил Сисери в Арль, в монастырь св. Трофима, и художник точно воспроизвел в своей декорации это старинное здание во всей его суровой красоте. Тяжелые нависшие своды, освещенные лунной гробницы, скользящие тени монахинь, появляющихся из подземных келий, придавали пейзажу зловещий и таинственный колорит. Чтобы создать иллюзию лунного света, к колосникам прикрепили коробки с газовыми рожками. Это была первая попытка использования концентрированного света и введения газового освещения в глубину сцены (до тех пор газ освещал только линию рампы). Декорации к «Роберту-Дьяволу» произвели огромное впечатление. О них много писали в современной прессе, восхищаясь эмоциональным соответствием творчества художника и композитора, «романтическим настроением» этих мрачных сводов, «посвященных молчанию и смерти». Таким образом, в театре Гранд Опера 1830-х годов уже полностью сформировался тип романтической декорации.

Драматический театр, особенно театр Французской Комедии, был в ряде вопросов значительно консервативнее. Так, он отказывался, например, в течение долгого времени от сценического использования газового освещения и более скупой привлекал художников для оформления новых постановок. Но все же реформа коснулась и декораций драматического театра. Первая же прошедшая на сцене театра Французской Комедии романтическая пьеса, «Генрих III и его двор» А. Дюма, стала новаторской и по своему декоративному оформлению.

Королевский комиссар театра Французской Комедии барон Тейлор, сочувствовавший романтикам, понял принципиальную важность для драмы Дюма воссоздания в спектакле «местного колорита» и не остановился перед крупными расходами. Он заказал новые декорации Сисери, а эскизы костюмов — Полю Деларошу, одному из крупнейших представителей школы исторической живописи. В этом спектакле впервые в театре Французской Комедии была осуществлена попытка заменить абстрактный дворец классицистской трагедии воспроизведением на сцене исторической архитектуры и обстановки Франции XVI века. Более того — спектакль этот был вызывающе полемичен в постановочном отношении, так как в нем впервые на сцене появилась детально показанная историческая бутафория.

На этот путь встали и руководители других театров. В Одеоне, Порт-Сен-Мартен, Амбигю-Комик при постановке исто-

рических драм романтиков воспроизводили здания старинных монастырей и замков, одевали актеров и участников массовых сцен в красочные костюмы, взятые из средневековой живописи, широко использовали старинное оружие, предметы быта и т. д.

Тот же метод работы над декорацией переносился и на пьесы драматургов, не принадлежащих к лагерю романтиков, но пытающихся овладеть принципом «местного колорита». Особенно углубленная работа шла при постановке «Людовика XI» Делавиня (1832). Для оформления этой пьесы Тейлор привлек в качестве консультанта знаменитого литографа Ашилла Девериа — блестящего знатока исторических стилей, неоднократно дававшего советы художникам и режиссерам. Для создания эскизов костюмов к «Людовику XI» Девериа провел специальные изыскания по истории костюма XV века. Декорации же к этой драме были поручены Сисери и Сешану, которые отправились в замок Плесси ле-Тур (место смерти Людовика XI) и писали эскизы декораций непосредственно с натуры.

Немалую роль в борьбе за реформу постановочных методов сыграли сами драматурги. Уже Пиксерекур печатает в 1814 году предисловие к своей пьесе «Карл Смелый», в котором цитирует исторические документы, использованные им при написании этой пьесы, и в ремарке указывает ее точную дату: «Действие происходит 4 и 5 января 1477 года». Тенденция к насыщению пьесы «местным колоритом» характерна для многих авторов, в мелодрамах которых приводится подробное описание улиц старого Парижа, точной исторической обстановки. В ремарках пьес Гюго и Дюма говорится об архитектурном стиле декораций, о моде и деталях исторических костюмов, намечаются и мизансцены, создающие необходимый поэтический колорит. Гюго не ограничивался ремарками. Сам неплохо владея карандашом и кистью, он лично давал указания художникам, набрасывая чертежи и планировки к своим спектаклям. Правда, ему далеко не всегда удавалось добиться выполнения своих замыслов от театра Французской Комедии. Значительно легче было для Гюго осуществить свои постановочные идеи на сцене бульварного театра Порт-Сен-Мартен, где работала та же группа художников (Лефевр, Сешан, Дитерль, Фёшер, Деплешен). Но Гюго и сам писал некоторые эскизы декораций. Характерен эпизод, связанный с постановкой его «Луcreции Борджа». За час до премьеры Гюго обнаружил, что художники, не поняв его указаний, сделали в декорациях дворцового зала в Ферраре вместо маленькой потайной дверцы огромную парадную дверь. Тогда Гюго взял кисть и собственноручно переписал злосчастную дверь, покрыв ее красной краской с золотыми полосками.

Культура романтического театра значительно усложнила постановку спектакля и способствовала усилению той динамизации мизансцены, о которой говорилось выше. Художники-романтики не боялись совершенно неизвестных классицистскому театру сложных декоративных построений и в отдельных случаях выступали в качестве изобретателей технических приемов, которые, как и все в романтическом спектакле, подчинялись цели эмоционального воздействия на зрителей. Т. Готье рассказывает о поставленных в двух театрах — Амбигю-Комик и Ренессанс — пьесах, отразивших трагическую гибель фрегата «Медуза». Этот взволновавший всю Францию эпизод был воспроизведен художником Жерико на знаменитой картине, изображавшей группу мертвецов и умирающих от голода людей, сгрудившихся на разбитом бурей плоту. Сцена гибели фрегата была поставлена обоими театрами, и искусство театрального художника оживило шедевр Жерико, создав картину, полную трагической патетики и пугающей силы иллюзии. Живопись и искусство машиниста, до тех пор чуждые драматическому театру, теперь включились в него как звенья единой цепи эмоционального воздействия на зрителя.

Художники романтического театра раскрыли смысловое значение декоративного оформления и внесли в театральную культуру Франции много важных завоеваний. Они разрушили абстрактность классицистского спектакля, выдвинули требование историзма, сделали первые попытки изображения на сцене реальной житейской обстановки. Но они подчинили свое творчество решению идейно-художественных задач романтического спектакля с его культом фантазии, с его стремлением к необычному, подчеркнуто яркому, противопоставленному прозаической серости буржуазного мира.

Показательна в этом отношении работа художников-костюмеров. Бесчисленные гравюры и литографии эпохи запечатлели богатейшее разнообразие актерских образов и дают четкое представление о культуре театрального костюма первой половины XIX века. Призыв романтиков к «местному колориту» сделал свое дело. Перед нами мелькают французские, испанские, английские, цыганские, итальянские костюмы разных эпох. Средневековые шнуровки и загнутые носки туфель сменяются бесчисленным разнообразием ренессансных костюмов, а пышные французские парики XVII века чередуются с затейливыми прическами модниц галантного XVIII века. Кажется, что живая и многообразная история встает с этих пестрых и ярких листов. Но если присмотреться к ним внимательно, станет очевидным, что проблема исторической достоверности далеко не являлась центральной для художников романтического театра. Причудли-

вость, необычность интересовала больше, чем верность историческим фактам. Самым важным было стремление найти костюм, который соответствовал бы характеру и эмоциональной сущности «исключительной личности» романтической драматургии.

Большую роль в процессе накопления французским театром первой половины XIX века новаторских выразительных средств сыграла драматургия на современную тему. В 1830-х годах во французском театре вводят павильон, то есть замкнутую с трех сторон декорацию комнаты, боковые стены которой сходятся под углом с задником и создают значительно более убедительную иллюзию внутреннего помещения, чем кулисная декорация.

Павильон был рожден не исторической драмой романтиков, а скорее водевилем, мелодрамой на современные темы, драматургией Скриба и его соратников; он был использован для сценической реализации драматургии Бальзака. Во второй половине XIX века павильон превратился в стандартную декорацию буржуазного салона для бесчисленных «хорошо сделанных пьес». И все же он был важной театральной находкой, всецело использованной европейским реалистическим театром.

Таким образом, французский театр этой эпохи внес значительный и ценный вклад также и в декорационное искусство.

3

Самым большим завоеванием театра изучаемой нами эпохи было появление ряда замечательных актеров-новаторов, определивших все дальнейшее развитие французского театра.

В актерском искусстве, так же как в драматургии и в декорационном искусстве, стремление передовых деятелей к обновлению театра, к расширению его жизненного содержания заставляло их восставать против обветшавших традиций и норм классицизма. А поскольку главной цитаделью сценического классицизма был театр Французской Комедии, борьба между консервативными и новаторскими тенденциями в актерском искусстве в значительной степени протекала как борьба между привилегированным театром и театрами бульваров. В период Реставрации деятели театра Французской Комедии весьма убедительно подтвердили репутацию консерваторов в искусстве, открыто выступив против права на новаторство. Группа драматургов-классицистов (Арно, Лемерсье, Жуи и другие) направила петицию Карлу X. Указывая, что в свое время Людовик XIV учредил театр Французской Комедии для того, чтобы упрочить развитие жанра, «который своим благородством гармонировал бы с его королевской душой», они требовали оградить цитадель

классицистской трагедии от проникновения плебейского искусства. С аналогичным письмом выступила в прессе актриса Дюшенуа, а вслед за этим один из драматургов-классицистов произнес в палате депутатов патетическую речь, предостерегая от наступления «низменного» искусства.

Эти выступления разъясняют идеологический смысл борьбы за чистоту жанров, которая велась сторонниками классицизма. Основой творческого метода актеров «высоких» жанров по-прежнему остается ориентация на «идеальную природу». Но они раскрывают в своих «благородных» персонажах уже не те идеи и чувства, какие были присущи героям революционных трагедий с их культом гражданственности, доблести, республиканского героизма. Актерами эпигонской трагедии периода Реставрации создается иной тип личности—идеал «возвышенного» героя, аристократа духа, чаще всего аристократа крови. Упорное отстаивание актерами принципа сословного разграничения жанров носило отчетливо антидемократический характер. Этот вопрос является как бы пробным камнем для определения характера творчества того или иного актера вне зависимости от типа его индивидуального дарования.

Актриса Дюшенуа (настоящее имя—Катерина Рафен, 1777—1835), которая дебютировала в театре Французской Комедии в 1802 году и до своего ухода со сцены в 1830 году была ведущей трагической актрисой этого театра, обладала дарованием преимущественно лирическим. Присущая ей искренняя эмоциональность делала ее, казалось бы, естественной продолжательницей той борьбы за реформу трагической сцены, которую осуществил ее партнер Тальма. Но Дюшенуа была убежденной сторонницей «высокой» классицистской манеры и с презрением и негодованием относилась к «низменным» жанрам и к актерам мелодрамы и романтической драмы.

К этой же школе принадлежит и актер Французской Комедии Пьер Лафон (1773—1846), дебютировавший в 1800 году и покинувший сцену в 1830 году. Он воспринял от Тальма лишь внешнюю динамику и «чувствительность», которая в его игре нередко оборачивалась вычурной аффектацией. По типу дарования Лафон был полной противоположностью Дюшенуа. Но по творческому мировоззрению это были актеры одного лагеря, одной художественной школы.

Разумеется, все поколение актеров, выросшее под воздействием Тальма, уже не было похоже на актеров XVIII века. Но они восприняли от революционного новаторства Тальма главным образом его внешние приемы исполнения—в их игре было больше порывистости, в декламации и мимике больше пылкости и экспрессии, в costume—больше исторической точности, чем

у дореволюционных актеров. Но их творчество было оторвано от передовых идей современности. Пока был жив Тальма, его могучее искусство, проникнутое большими гуманистическими идеями, противостояло натиску художественной рутины и политической реакции. Но он все реже играл в последние годы жизни, а смерть его (1826) надолго унесла из крупнейшего французского театра дыхание больших страстей и мыслей.

Проникновение на сцену театра Французской Комедии в конце 1820-х годов драматургии прогрессивного романтизма, разумеется, оживило борьбу за преодоление сценической рутины. Но основы творческого метода актеров этого театра не были поколеблены до конца и драматургией романтиков.

Типична в этом плане творческая биография актрисы Марс (настоящее имя — Анна Буте, 1779—1847). Дочь актера Монвеля, Марс начала свой сценический путь еще ребенком, в 1792 году, играя роли детей в водевильных театрах. В 1799 году она вступила в труппу театра Французской Комедии и к 1810—1812 годам стала блестящей исполнительницей ролей «кокеток» в жанре «высокой» комедии. Она славилась исключительно красивым, высоким и чистым голосом, безукоризненным мастерством ведения классического диалога, отточенностью фразировки, ясностью и блеском интонаций, аристократическим изяществом речи и манер. Роль светской кокетки Селимены, беспощадно обрисованной Мольером в «Мизантропе», стала триумфом Марс. Но разоблачительная мысль Мольера была далека от ее творчества. Она по-своему «оправдывала» Селимену, скрывая за женственным обаянием и утонченной элегантностью героини «Мизантропа» ее лицемерие, бездушие, душевную пустоту. Марс была также великолепной исполнительницей изящных героинь комедий Мариво. В то же время она с обычной для нее виртуозностью играла и Сюзанну в «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Но в ее Сюзанне не было ничего от той девушки из народа, «Фигаро в юбке», которую нарисовал Бомарше. Ее Сюзанна, так же как Селимена или Эльмира («Тартюф»), обладала аристократической грацией и безукоризненным знанием светских «приличий».

Умная и волевая актриса, настойчиво заботившаяся о первенстве, Марс постепенно расширяла свой творческий диапазон, завладевая лирико-драматическими ролями проникавшей на сцену театра Французской Комедии романтической драматургии. Она была первой исполнительницей ролей Дездемоны в «Венецианском мавре» Виньи (1829), герцогини Гиз в драме Дюма «Генрих III и его двор» (1829), доньи Соль в «Эрнани» Гюго (1830).



М-ль Марс

Марс несомненно оказалась гибким художником, умело овладев новым для нее репертуаром. Но всему ее творческому существу остался чужд демократический и протестующий пафос романтической драматургии. Общеизвестны ее споры с Гюго во время репетиций «Эрнани». Актриса вела себя вызывающе,

оспаривая каждое смелое выражение, каждый новаторский стих. Основное столкновение вызвали слова, обращенные доньей Соль к Эрнани: «Мой гордый лев великодушный!..» Марс требовала, чтобы донья Соль произносила: «Вы, монсеньер, герой великодушный!» Гюго решительно восстал против такой неоправданной аристократизации речи своей героини и советовал актрисе попытаться понять конкретные исторические и жизненные обстоятельства, определившие духовный мир и лексику доньи Соль. Но советы Гюго означали, по существу, требование коренного изменения творческого метода и мировоззрения актрисы. Этого на спектакле «Эрнани», разумеется, не произошло. Даже самые ортодоксальные классицисты, убежденные противники Гюго, яростно сопротивлявшиеся театральным реформам, ни словом не возражали против исполнительской манеры актерского состава «Эрнани». Здесь можно говорить не столько о новаторстве, сколько об умелом использовании актерами своего богатого сценического опыта и виртуозного мастерства для выполнения новых творческих задач.

Та же тенденция к аристократизации искусства легко прослеживается в творчестве актрисы Жорж (настоящее имя — Жозефина Веймер, 1787—1868). Дочь музыканта и актрисы, она с пяти лет начала выступать на сцене в детских ролях. В конце 1802 года Жорж дебютировала на сцене театра Французской Комедии в роли Клитемнестры. Шестнадцатилетней актрисе было поручено амплуа «трагических матерей», потому что проблема возраста, как и вообще проблема бытовой характерности, не существовала для актеров классицистской трагедии.

Прославленная красавица Жорж, величественная, как античная статуя, с низким, звучным металлическим голосом, скандировала и пела стихи по всем традициям и законам старой школы. Однако, постоянно играя вместе с Тальма, она восприняла от него повышенную патетику и контрастность эмоциональных переходов. Эту внешне понятую экспрессивность сценической манеры в соединении с «завывающей» декламацией Жорж привезла в Россию, куда приехала в 1808 году.

Четыре года пребывания Жорж в России — это не только годы ее шумных успехов у высшего общества и соревнования с замечательной русской актрисой Екатериной Семеновой. Это были также годы расшатывания ортодоксально-классицистских позиций Жорж. Из соревнования с Жорж победительницей вышла Екатерина Семенова. Широко известно высказывание А. С. Пушкина, который противопоставлял «бездушной актрисе» Жорж живое и верное чувство Семеновой. Русские наблюдатели оставили точные и детальные описания, которые дают возмож-



М-ль Жорж

ность ясно представить манеру традиционной декламации французских классицистских актеров этого времени: тихая, певучая и монотонная читка, прерываемая внезапным мощным голосовым броском, эффектно выделяющим нужный стих или слово, пронзительный шепот, сменяющий «громкозвучную» и напевную декламацию, стремительная скороговорка, на фоне которой

выделяется внезапно одно или несколько протяжно пропетых слов, — вся эта условная, искусственная, выученная до мельчайших интонаций речь была органическим порождением послереволюционного классицизма, формалистические тенденции которого обнаруживались во всей системе сценического поведения актрисы.

Тесное и длительное общение с актерами русской реалистической школы, по-видимому, оказало влияние на творчество Жорж. С. Т. Аксаков рассказывает, что в Петербурге Жорж была вынуждена отказаться от некоторых чрезмерно «эффектных» декламационных ухищрений. Сама Жорж признавала, что Семенова эмоционально богаче ее, и поражалась способности русской актрисы играть в разных жанрах — и в высокой классицистской трагедии и в мещанской драме.

Этот зародившийся в России интерес к расширению репертуара впоследствии определил дальнейший путь Жорж. Вернувшись в 1812 году в театр Французской Комедии, Жорж после падения Наполеона впала в немилость и была изгнана из театра за слишком откровенный бонапартизм. Несколько лет она играла в провинции. В 1822 году Жорж вступила в труппу Одеона. С первых выступлений романтиков она решительно перешла к новому жанру романтической драмы. К началу 1830-х годов относится серия ее триумфов в ролях Маргариты Бургундской в «Нельской башне» Дюма (1832), Лукреции Борджа и Марии Тюдор в пьесах Гюго (1833) и т. д.

Прославленная героиня Французской Комедии играла эти роли на сцене театра Порт-Сен-Мартен — ведущего театра бульваров, уже тем самым перейдя черту, отделявшую ее от «низовых» актеров. Она легко овладела прозаической речью этих романтических мелодрам, отказавшись от условной мелодичности декламации. Жорж проявила большую творческую гибкость, чем многие другие актеры Французской Комедии. Она вносила в свои новые роли такую силу яростной патетики, какой никогда не достигала в трагедии, скованная условностью и традиционной обязательностью формы.

И все же Жорж нельзя назвать актрисой новаторского плана. От актеров прогрессивно романтической направленности ее отделяет прежде всего аристократизация образов. Какими бы зловещими чертами ни наделяла она своих героинь, она всегда придавала им трагическое величие, возвышенное благородство «владычиц». Она никогда не опускалась до показа «низменных» явлений действительности, играя исключительно титулованных героинь. Нарушив формальные догмы классицизма, Жорж, как и все актеры классицистской традиции, свято хранила принцип сословного разграничения искусства.

Группе актеров, так или иначе связанных с культурой правящих классов, противостоит плеяда замечательных актеров демократического театра Франции первой половины XIX века. Их идейно-творческие позиции неоднородны. Но всех ведущих актеров французского прогрессивно-романтического театра сближает резкий и решительный разрыв с сословной направленностью искусства классицизма. Они шли на штурм умирающего классицизма с лозунгом коренной демократизации театра. Все они выросли в театрах бульваров и воспитались на жанрах «низового» театрального искусства — мелодраме, пантомиме, водевиле. Им чужды были догматическая нормативность классицизма, понятия «высокого» и «низкого» в искусстве, напевная декламация, условность жестов, скульптурная пластика поз. Но новаторство их отнюдь не носило чисто формального характера. Борьба театральных течений во французском театре первой половины XIX века была борьбой мировоззрений. В актерском искусстве нашел необычайно яркое выражение тот дух протеста, который питался ненавистью широких масс к режиму Реставрации, а позднее — к Июльской монархии.

Одной из самых типических фигур театра бульваров был Пьер Бокаж (1799—1862). Он родился в рабочей семье и в юности был ткачом. Воспоминания об этих годах нищеты на всю жизнь зажгли в нем ненависть к обществу торгашей и финансистов. Он работал на сцене с 1821 года, выступая в ряде театров Парижа и провинции. Но настоящая творческая жизнь этого актера началась после Июльской революции, в которой он принял непосредственное участие, сражаясь в уличных боях.

У Бокажа не было до конца ясного, продуманного политического мировоззрения. Но на его творческом знамени в течение всей жизни были начертаны лозунги республиканизма, ненависти к монархии, демократизма, и это определило весь его путь художника-гражданина. С начала 1830-х годов Бокаж выдвигается в первые ряды ведущих прогрессивных актеров французского театра, постоянно стремясь принять участие в любой пьесе, звучащей оппозиционно. Он играет Антони («Антони» Дюма, 1831), Дидье («Марьон Делорм» Гюго, 1831) и Буридана («Нельская башня» Дюма, 1832). Он становится основным исполнителем пьес Ф. Пиа, сыграв в 1834 году Оскара в «Разбойнике и философе» и Анго («Анго»), а позднее — Диогена («Диоген», 1846). Он играет ряд ролей в социальных мелодрамах (например, «Богач и бедняк» Э. Сувестра, 1837), подчас внося тему социального протеста в те мелодрамы, где ее, по существу, не было.



Пьер Бокаж в роли Буридана. «Нельская башня»
А. Дюма. Театр Порт-Сен-Мартен, 1832 г.

Начало его популярности положила премьера «Антони». Бокаж и Дорваль, игравшие главные роли, превратили эту пьесу в обвинительный акт против ханжества и лживости аристократического светского общества. Всю свою гиперболическую порывистость и склонность к передаче глубоких и сильных страстей Бокаж направил в этой роли на раскрытие образа романтического героя — бунтаря, человека высокой духовной формации, мучительно переживающего зло и несправедливость окру-

жающей его действительности. Бокаж подчеркивал в Антони прежде всего черты отщепенца, демонически гордого изгоя, презирающего гнусное болото мещанского общества. Его горящие глаза и сардоническая усмешка, его уничтожающая ирония и иступленная любовь, его фатальность и «байронизм» бесконечно волновали, захватывали молодых зрителей партера и галереи. Студенты и ученики художественных мастерских, широкие круги мелкобуржуазной молодежи и молодые деятели литературы копировали жесты, манеры, костюмы, интонации Антони — Бокажа. Такое воздействие актерского искусства на умы зрителей возможно только в том случае, если актер выразил существенную тенденцию эпохи, если в его творчестве воплотились основные черты мировоззрения тех общественных групп, идеологическим выразителем которых он был.

Бокаж играл в самых неистовых романтических драмах. Он создавал образы яростных мстителей, которые при помощи яда и кинжала борются против своих поработителей; бешеных карьеристов, попирающих моральные законы для достижения корыстных эгоистических целей; байронических героев, ненавидящих грязный мир буржуазной наживы, страстных искателей человеческого благородства и чистоты. В этом актере все было подчинено до фанатизма яростной оппозиционной мысли. Он пользовался каждой возможностью бросить со сцены прямую антиправительственную реплику.

С особой отчетливостью эти настроения Бокажа выявились после революции 1848 года, которая вначале всколыхнула все его надежды и политические мечты. Деятельность Бокажа в эти трагические для французского народа годы свидетельствовала о том, что при нечеткости его политической программы он сохранил демократические идеалы и ненависть к реакционным силам, захватившим власть. Став директором театра Одеон, он мечтал о демократизации театра, о сближении театра с народом. Но эти мечты оказались невыполнимыми в условиях буржуазной республики, созданной после кровавого разгрома восстания парижского пролетариата в июне 1848 года.

Бокаж отказывался вводить в репертуар контрреволюционные пьесы, упорно не соглашался вычеркивать «опасные» реплики. Он поставил пьесу, намекавшую на готовящийся захват престола Луи Бонапартом и т. д. В результате в 1850 году Бокаж был снят с поста директора Одеона; в приказе министерства прямо говорилось о «враждебном» политическом духе, которому Бокаж подчинил репертуар и все направление деятельности театра.

Последние годы жизни Бокажа были годами непрерывных скитаний и постепенного творческого угасания. Романтическая

проблематика его искусства, неразрывно связанная с культом исключительной личности и ее протестующей миссии, потеряла всякую опору в действительности. После июньского восстания 1848 года абстрактный мелкобуржуазный республиканизм уже не был знаменем прогрессивного искусства. А театр победившей буржуазии не мог простить Бокажу его горячего демократизма.

Искусство этого актера неразрывно связано с наиболее радикальными, наиболее демократическими проявлениями французского романтизма той поры, когда республиканские герои 1830-х годов «действительно были представителями народных масс»¹.

Восторженное отношение широких демократических кругов зрителя к Бокажу объяснялось тем, что в созданных им образах нашел воплощение новый тип личности, близкий и понятный молодому поколению 1830-х годов. В романтических героях Бокажа, казалось, жили бунтарство карбонариев, авантюризм и бесстрашие революционеров-одиночек, вдохновенный культ подвига, страстность обличения социально-политической литературы 1820—1830-х годов. Экзальтация Бокажа была всегда горячим порывом любви к угнетенным и ненависти к тем социальным силам, которые поработают и уничтожают человека. Неистовые преувеличения Бокажа нельзя объяснить только особенностями темперамента актера. Это было прямым следствием его мировоззрения. Бокаж обрушивал на июльский режим всю страстность протеста, всю силу ненависти, какая бурлила в нем. Но при всей искренности, при всем благородстве гуманистической мысли, вдохновлявшей созданные им образы, бесперспективность и утопизм индивидуального морального протеста не могли не ощущаться актером. Гибель героя в процессе единоборства личности и общества казалась неизбежной. Пафос высокой мечты сливался с мрачными раздумьями, с мучительной скорбью и отчаянием. Отсюда безудержная сила порывов, гиперболизм эмоций, резкость контрастных психологических красок. Творческий метод актера был неразрывно связан со всем комплексом чувств и идей, присущих мелкобуржуазной революционной идеологии 1830—1840-х годов.

Актрисой близкого к Бокажу идейно-художественного плана была Мари Дорваль (1799—1849). Ее творчество не имело столь очевидной, как у Бокажа, политической устремленности, но оно было проникнуто глубоким протестом против калечащей человека капиталистической действительности и носило ярко демократический характер.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 28.

Дочь провинциальных актеров, Дорваль с детства выступала на сцене. Приехав в 1818 году в Париж, она вскоре попала в театр Порт-Сен-Мартен, где и прошла бóльшая часть ее сценической жизни. В этом театре она встретила со своими прославленными партнерами — Фредериком-Леметром и Бокажем и создала ряд образов, поразивших современников необычайной правдивостью в раскрытии человеческих страстей и страданий. Центральная тема ее творчества — глубокое сочувствие к человеку, попираемому бесчеловечностью окружающей среды. Все лучшие образы, созданные ею, — это образы простых, искренних, цельных по натуре женщин, которых души и приводят к гибели условия общественной жизни. Порывистая страстность и гиперболизм эмоций, присущие искусству Дорваль, вызваны были той романтической темой, которую она раскрывала в своем творчестве, — темой неистовой, отчаянной, чаще всего трагической по исходу борьбы человека, защищающего свою любовь, свое право на счастье. Близость этой творческой темы актрисы к бунтарскому духу романтических драм, естественно, сделала Дорваль главной исполнительницей пьес романтического репертуара.

Небольшого роста, хрупкая, с подвижным, выразительным лицом и чуть хрипловатым голосом, она в первый момент не привлекала внимания. Но при малейшем напряжении драматической ситуации она потрясала зрителей глубокой искренностью и непосредственностью своего эмоционального порыва. Дорваль не ставила себе сознательных задач театральной реформы. Но взволнованная человечность ее искусства, ее стремление раскрывать простые и близкие людям чувства привели ее к ломке отживших академических канонов, к огромному расширению актерского диапазона и обогащению сценического образа. Техника искусства Мари Дорваль и актеров близкой к ней школы резко отличалась от техники классицистских актеров. Она не сковывала их обязательными нормами и догмами; это была техника актеров перевоплощения, основанная на интуитивно постигаемых ими органических законах творчества.

Типичным образцом этого нового искусства, принесенного актрисами прогрессивно романтического театра на французскую сцену, явилось исполнение Дорваль роли Китти Белл в драме Виньи «Чаттертон». Созданный ею образ маленькой хрупкой женщины с нежным лицом, робкой, боязливой в жизни и бесконечно щедрой в любви и самопожертвовании, был проникнут таким глубоким лиризмом и поэтическим обаянием, что для романтической молодежи 1830-х годов он стал идеальным воплощением любви и материнства. Вся роль строилась на громадной внутренней сосредоточенности при необычайно сдержан-

ном внешнем выявлении чувств. Только в финале прорывалась ее бурная эмоциональность. Добившись при помощи Виньи нужной для ее исполнительского замысла лестницы, по полукругу спускающейся вниз от комнаты Чаттертона, Дорваль потрясла зрителей неожиданным творческим решением финальной сцены. Уже приняв яд, Чаттертон, шатаясь, поднимался по лестнице в свою мансарду. Китти — Дорваль, догадываясь о происшедшем, почти теряя сознание от ужаса, пыталась подняться за ним. Она карабкалась на эту лестницу «конвульсивными порывами, безумными резкими толчками, почти на коленях, пугаясь ногами в платье, с протянутыми руками...» (Готье). Когда, добравшись до двери комнаты, она видела мертвого Чаттертона, страшный крик безысходного страдания вырывался у нее. Машинально отступала она к перилам и, наголкувшись на них, внезапно теряла сознание. Скользя по перилам вниз, она достигала конца лестницы и падала, умирающая, на последней ступеньке.

Если учесть, что этот необычайно трудный для актера замысел Дорваль осуществила не только без тренировки, но без единой репетиции — лестница была поставлена лишь перед самым спектаклем, — то огромная внутренняя техника актрисы станет еще более очевидной. Только неразрывное слияние живого чувства и веры в реальность сценических событий с точным расчетом и самоконтролем мастера могли создать этот смелый рисунок, помогавший актрисе с предельной остротой раскрывать перед зрителем всю глубину человеческого страдания.

Почти во всех образах, созданных Дорваль, звучала протестующая мысль. Несчастная Амалия Жермани, прошедшая вслед за своим мужем-игроком весь скорбный путь к позору и нищете («Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа, 1827); куртизанка Марьон Делорм, с отчаянием и мукой пытающаяся вырвать своего возлюбленного из-под власти бесчеловечных государственных установлений («Марьон Делорм» Гюго, 1831); Адель д'Эрве, задыхающаяся в атмосфере светской пошлости и лицемерия («Антони» Дюма, 1831); целомудренная и кроткая Китти Белл, умирающая потому, что бездушная действительность растоптала ее счастье и убила любимого ею человека («Чаттертон» Виньи, 1835), — все эти мятущиеся героини, с такой силой и страстью воплощенные Мари Дорваль, запечатлелись в памяти современников как образы большой гуманистической наполненности, как высочайшие достижения французского прогрессивного романтизма.

Среди созданий Дорваль выделяется ряд образов, где она с проникновенной силой раскрывала страдания женщины из народа. Вскоре после Июльской революции она сыграла роль кре-



Мари Дорваль в роли Марьон Делорм. «Марьон Делорм»
В. Гюго. Театр Порт-Сен-Мартен, 1831 г.

стьянки Луизы в мелодраме Антье и Декомберусса «Поджигательница» (1831). Это был образ фанатически религиозной девушки, попавшей под власть жестокого архиепископа-иезуита, который заставляет Луизу поджечь ферму нежелательного ему кандидата-либерала. По сюжету пьесы пожар приводит к жертвам, и Луиза в порыве отчаяния кончает жизнь самоубийством. В этой пьесе Дорваль поднимала тему, далеко выходящую за пределы весьма умеренной по идейным выводам антиклерикальной мелодрамы,— тему народного горя, народной темноты, преступления и обмана правящих кругов. Преодолевая натянутый мелодраматизм пьесы, Дорваль рассказала в ней страшную правду о человеке, доведенном до отчаяния совершенным над ним духовным насилием.

С еще большей силой прозвучала тема народного горя в последней большой роли, сыгранной Дорваль уже в конце ее творческого пути. После нескольких лет скитаний по провинциальным и столичным театрам Дорваль снова возвратилась в театр Порт-Сен-Мартен и выступила в мелодраме Деннери и Мальона «Мари-Жанна, или Женщина из народа» (1845).

Исполняя роль Мари-Жанны, бедной работницы, муж которой пьянством довел семью до крайней нищеты, Дорваль с трагической глубиной раскрыла в этой роли центральную для ее творчества тему материнской любви и показала образ женщины из народа во всей его душевной красоте и силе. Пьеса полна назойливой морализации и абсурдного нагромождения мелодраматических сюжетных положений. Но в ней есть несколько сцен, где Мари-Жанна — нищая, слабая, убитая горем — борется с сильным, ловким, богатым противником, чтобы отнять у него своего ребенка. Для Дорваль этого было достаточно. Она дорисовывала, дополняла образ, превращая его в обвинительный акт против общества.

Во второй картине второго акта Мари-Жанна ночью приходит к приюту, чтобы оставить там своего ребенка. Эту невыразительную по тексту сцену Дорваль превращала в идейную и эмоциональную кульминацию спектакля. Ее Мари-Жанна несколько раз подходила к дверям приюта и не могла решиться. Силы оставляли ее. Она падала на колени, говорила ребенку бессвязные слова, целовала его, клялась работать, чтобы собрать деньги, необходимые для его воспитания. Мысль о том, что когда-нибудь она возьмет ребенка обратно, придавала ей силы. Положив ребенка на возвращающийся круг, она звонила. Но когда ребенок поворачивался и ребенок уходил от нее, мать, осознав непоправимость случившегося, теряя сознание от ужаса и горя, кричала и билась, пытаясь достать ребенка, которого она сама отдала, спасая его от голодной смерти. Этот крик матери потря-

сал зрителей. В нем билось живое человеческое сердце, в нем звучала смертельная мука безысходного, непреодолимого отчаяния.

В этой роли, завершающей творческий путь актрисы, с максимальной силой раскрылись лучшие черты ее дарования — глубокая искренность, человечность, близость к народу, протест против чудовищной бесчеловечности существующего строя. Не случайно привилегированный театр Французской Комедии пренебрежительно отвергал замечательную актрису. При активном содействии Гюго и Виньи она была в 1834 году приглашена в этот театр и создала здесь ряд ролей, относящихся к числу ее лучших творческих достижений. Но актеры «королевской сцены» продолжали относиться к ней с обидным пренебрежением. Вдохновенное искусство «низовых» актеров считали здесь вулгарным и эксцентричным. Бокажу не удалось проработать в этом театре больше одного года. Фредерика-Леметра театр Французской Комедии не допустил в свои стены. Мари Дорваль здесь «терпели» целых четыре года ради огромных сборов, приносимых ею, но создавали условия, которые в конечном счете вынудили ее покинуть этот театр. Когда в последние годы жизни, находясь в тяжелом материальном положении, Дорваль обратилась в театр Французской Комедии с просьбой принять ее на любые роли и небольшой оклад, ей отказали. Великая актриса французского демократического театра умерла в 1849 году в тяжелой нужде.

5

Демократические тенденции французского сценического романтизма с максимальной силой нашли выражение в творчестве величайшего французского актера XIX века Антуана-Луи-Проспера Леметра, всемирно известного под своим театральным псевдонимом Фредерика-Леметра (1800—1876).

Сын архитектора, Леметр рано потерял отца и в поисках работы с шестнадцати лет начал выступать в бульварных театрах Парижа. Он работал на французской сцене шестьдесят лет. Его творчество оплодотворялось настроениями народной борьбы против Реставрации и Июльской монархии, революционными выступлениями 1830-х годов, революцией 1848 года. Демократические и республиканские черты мировоззрения Леметра наполнили его творчество острым критическим содержанием. Его понимание жизни было более конкретным, чем у Бокажа, и критическое разоблачение существующей действительности в его искусстве не ограничивалось романтическим бунтом. Став на путь обличения, стремясь к подлинному актерскому переживанию, к психологической индивидуализации

образа, к выявлению бытовой и социальной характерности в облике и поведении персонажа, Леметр в лучших своих созданиях поднимался до высоты критического реализма. Вместе с Мари Дорваль и Бокажем Леметр выступил реформатором французского театра, так же как его прославленные партнеры, преодолев абстрактно идеализирующий, рационалистический творческий метод классицистских актеров и отбросив тяжелый груз обветшавших канонов.

Начав свой творческий путь в 1816 году в театре пантомимы, Леметр прошел затем курс обучения в драматическом классе консерватории и стал актером театра Одеон. Но привилегированный театр с его классицистским репертуаром ограничивал творческие возможности молодого актера. Устав играть бесцветные роли наперсников, Леметр перешел на бульвары, где в театрах Амбигю-Комик, Порт-Сен-Мартен и других прошла вся его сценическая жизнь.

С самого начала он поразил своей творческой разносторонностью. Актер перевоплощения, Леметр сломал все привычные представления об амплуа. Он играл во всех жанрах — от трагедии до водевиля, от высокой романтической драмы до буффонного фарса.

Крупнейшим актером Леметра сделала прежде всего идейная глубина и целеустремленность его творчества. Хотя Леметр реже прибегал к открытым политическим манифестациям, обличительная мысль звучала в его искусстве глубже, чем у Бокажа. Кроме общей для этих двух актеров темы романтической личности — носительницы бунтарской революционности Леметр с огромной силой нес тему сатирического разоблачения буржуазного общества и во многих ролях воплотил образ простого человека из народа, раскрывая в нем не только моральное благородство, но и стойкость, мужество, способность к борьбе.

Все эти стороны творчества Леметра выявились уже в период Реставрации, хотя для этого времени характерна еще незрелость, стихийность его протестующей мысли.

Первой новой ролью, сыгранной им в театре Амбигю-Комик, куда он перешел из Одеона в 1823 году, была роль беглого каторжника Робера Макера в мелодраме Антье, Сент-Амина и Полианта «Постоялый двор Адре». Леметр превратил ходульного злодея мелодрамы в эксцентрический образ «денди каторги». Этот элегантный оборванец до упаду потешал зрителей не только удивительной экстравагантностью своих манер и костюмов, но и тем, что он вводил за нос жандармов и в потоке его острот мелькали прямые выпады против представителей власти Бурбонов. Но пародийная заостренность образа была



Фредерик-Леметр в роли Робера Макера. «Постоялый двор Адре» Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта. Театр Амбигю-Комик, 1823 г.

направлена преимущественно на чисто художественные цели. Леметр пародировал рутинные, «академические» театральные приемы, издевался над мелодраматизмом ситуации. Именно в этой роли Леметр впервые вывел на сцену «лохмотья», решительно перешагнув рамки какой бы то ни было сословной градации жанров. И хотя этот великолепный по мастерству сценический этюд еще не имел большой сатирической цели, власти вскоре запретили его.

Уже в этой роли Леметр вступил на путь поисков неповторимого своеобразия сценического образа. Когда от эксцентрики он пришел к социальному обоснованию характера, он сделал



Фредерик-Леметр и Серр в ролях Робера Макера и Бертрана.
«Постоялый двор Адре» Б. Антье, Ж. Сент-Амана и По-
лианта. Театр Порт-Сен-Мартен, 1832 г.

первый шаг в сторону критического реализма. В 1827 году Леметр вместе с Дорваль выступил в мелодраме Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока».

Решая новую для французского актерского искусства задачу показа героя на протяжении тридцати лет его жизни, Леметр сочетал ее с раскрытием прогрессирующего морального опустошения человека, одержимого жадной золотой. Решение образа в целом было мелодраматическим: на Жорже Жермани, охваченном губительной страстью, лежал отпечаток демонизма, его увлекал в пропасть чудовищный злодей, в минуту гибели в нем пробуждалось раскаяние, и он погибал при блеске мол-



Фредерик-Леметр в роли Жоржа Жермани.
«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа

ний и раскатах грома. И тем не менее исполнение главных ролей Леметром и Дорваль поразило современников именно правдивостью, реалистическим показом человека. Достаточно посмотреть на фотографию Леметра (снятую в более поздние годы), чтобы понять все новаторское значение этого образа. Снимок относится к третьему акту. На нем изображен старый человек с одутловатым лицом, с копной растрепанных волос, в жалких, едва заплатахных лохмотьях, с тупым, тяжелым взглядом. Это был первый шаг актера к решительному преодолению классицистских абстракций, к реалистическому раскрытию образа человека буржуазного мира.

В эти же годы в круг образов Леметра вступил возвышенный и сумрачный романтический герой, противостоящий несправедливости и грязи мира и погибающий в неистовой борьбе с ним, — например Эдгар Равенсвуд в «Ламермурской невесте» Дюканжа, по Вальтеру Скотту (1828, театр Порт-Сен-Мартен).

И, наконец, в этот ранний период Леметр наметил еще одну центральную тему своего творчества. В 1825 году на сцене театра Амбигю-Комик он сыграл роль извозчика Руль-Пари (Перекати-Париж) в мелодраме «Извозчик» Бенжамена и Рубена. Это первый в его творчестве образ человека из народа, обаятельного своей душевной чистотой и бескорыстием. Демократические позиции актера и его реалистические устремления здесь уже абсолютно несомненны. Он воспроизвел парижского извозчика во всей конкретности его манер, костюма, говора, профессиональных повадок. Но дело не только в наблюдательности и правдивом воспроизведении внешних деталей. Значение этого образа прежде всего в том, что он нес тему, которая не нашла прямого выражения в творчестве Бокажа, — тему простого человека, человека из народа как положительного героя.

Так, в период Реставрации намечаются основные, узловые линии творчества Леметра, которые полнее и конкретнее будут раскрыты им позднее.

Переломным моментом в творчестве Леметра, как и в творчестве всех прогрессивных художников Франции этого времени, была революция 1830 года.

Крупнейшие создания Леметра в период Июльской монархии при тематической близости к ряду образов 1820-х годов поражают резкой и открытой политической окраской творчества, конкретизацией и усилением протестующей мысли, углублением реалистического и критического начала. Ярче всего это выразилось в созданном им в 1834 году новом варианте образа Робера Макера. На этот раз Леметр сам выступил как драматург, пригласив себе в соавторы Сент-Амана, Оверне, Антье и Алуа. Но характер образа, идейная направленность пьесы и замысел сюжета принадлежали Леметру. Комедию «Робер Макер» он поставил в небольшом окраинном театре Фоли-Драматик, так как все директора парижских больших театров договорились бойкотировать Леметра: независимость и протестующая настроенность актера вызывали ненависть театральных дельцов. Но огромный успех спектакля заставил их пожалеть об этом.

Воскресив бандита, убитого его приятелем Бертраном в финале «Постоялого двора Адре», Леметр вместо эксцентричного этюда первой пьесы создал образ, насыщенный огромной ра-



Фредерик-Леметр в роли Эдгара Равенсвуда.
«Ламермурская невеста» В. Дюканжа. Театр
Порт-Сен-Мартен, 1828 г.

зоблачительной силой,— воплощение циничной и грязной власти финансовой буржуазии. Этот новый Робер Макер — финансист обладал значительно большим блеском, апломбом и цинизмом, чем прежний, никому неведомый бандит. Строя роль на тех же приемах подчеркнутой выразительности и гротесковой остроты, которые были найдены в работе над первой пьесой, Леметр создал беспощадный шарж на эпоху буржуазного господства. Робер Макер в этой комедии покидал недостаточно выгодный промысел грабежа на больших дорогах и отправлялся в Париж, чтобы там развернуть свою разбойничью деятельность на более широком поприще. Здесь он становился председателем акционерного общества, беспощадно обирал акционеров, завязы-



Гравюра О. Домье «Львиная доля» из серии «Сто один Робер Макер»

вал широкие связи и в конце концов, снова выскользнув из рук жандармов, улетал на воздушном шаре, унося в другие страны свои почитаемые в буржуазном обществе таланты.

Робер Макер — крупнейшее создание французского актерского искусства XIX века. Бальзак говорил о нем: «Это единственная большая пьеса нашей эпохи, аристофановское произведение с начала до конца, безнравственное, однако, в том отношении, что оно обесценивает власть и правосудие». Пьеса и сценический образ, созданные Леметром, действительно обесценивали власть и правосудие финансовой олигархии, хотя и ничего не противопоставляли им.

Смелость социальной и политической сатиры вызвала необычайно острую реакцию современников. Спектакль был восторженно принят демократическим зрителем. Элемент сенсации и скандала привлек к спектаклю также интерес буржуазно-аристократического зрителя, которому пришлось «унизиться» до посещения плебейского театра. Но реакционная пресса патетически призывала к запрещению спектакля.

«На помощь! На помощь!.. Проснитесь! Драма закатила рукава до локтей; она погрузила руки в кровь... Берегитесь Робера Макера!» — писал реакционный критик Жюль Жанен. Он приходил в ужас оттого, что зритель этого буффонного парада смеялся «над оскорбленными законами, над общественным порядком, авторитетом, отцовской и королевской властью» и т. д. «Не играйте ни с народным театром, ни с законами», — предупреждал Жанен.

Смысл этих призывов становится особенно ясным, если вспомнить, что премьера «Робера Макера» состоялась 14 июня 1834 года, ровно через два месяца после Лионского восстания, после восстания в Париже, когда никто из парижан не мог забыть чудовишной резни на улице Транснонен, когда вся Франция жила впечатлениями пресловутого «апрельского процесса» над участниками восстания.

Заостряя до гротеска наглость, хищничество, аморализм своего героя, Леметр создал типический образ, беспощадно раскрывающий сущность буржуазных общественных отношений 1830-х годов. Имя Робера Макера стало нарицательным. «Макеризм» до такой степени воплощал в сознании современников существенные стороны Июльской монархии, что, хотя в начале 1836 года пьеса была запрещена и Леметр смог ее возобновить лишь в 1848 году, образ Робера Макера продолжал жить в водевилях, куплетах, литографиях, брошюрах.

По-настоящему вернул его к жизни замечательный французский художник Домье, который вскоре после запрещения пьесы, в 1837—1838 годах, начал помещать в сатирическом журнале «Шаривари» серию гравюр под общим названием «Сто один Робер Макер». Эти блестящие карикатуры, сопровождаемые выразительными словесными комментариями, образно раскрывали все воплощения Макера. На рисунке Домье он появился адвокатом, биржевиком, банкиром, коммерсантом, коммивояжером, судьей, врачом, педагогом, проникая во все поры общества Июльской монархии.

Сто одно воплощение Робера Макера — это сто одно проявление духа стяжательства, аморализма, обмана, возведенного в принцип существования.

Обобщающая реалистическая сила образа настолько велика, что Карл Маркс воспользовался им для образной характеристики короля Луи-Филиппа и финансовой аристократии, правившей Францией. «Июльская монархия, — писал К. Маркс, — была не чем иным, как акционерной компанией для эксплуатации французского национального богатства; дивиденды ее распределялись между министрами, палатами

240 000 избирателей и их прихвостнями. Луи-Филипп был директором этой компании — Робером Макером на троне...»¹.

Так образ, созданный актером, стал своеобразным символом эпохи. Обличение капитализма в актерском воплощении Робера Макера Леметром и в рисунках Домье по беспощадности напоминает характеристику волчьих законов капитализма, данную великими утопистами-социалистами.

В образе Макера актер обнажил циническую сущность пресловутого лозунга Гизо: «Обогащайтесь, и вы будете избирателями!»

Робер Макер, созданный Фредериком-Леметром, — высшее достижение критического реализма на французской сцене XIX века и творческая вершина искусства самого актера. К этой роли примыкает ряд других ролей (Вотрен в пьесе Бальзака, Ричард Дарлингтон в пьесе Дюма и другие), в которых Леметр мощной лепкой характеров, порожденных калечащей человека капиталистической действительностью, углублял и развивал обличительную тему своего творчества.

Сближаясь с утопическими социалистами в критике капиталистического общества, Фредерик-Леметр продолжал стоять на утопических позициях также в своей положительной программе. И поэтому романтическая тема героя-бунтаря, страстного мечтателя, одиночки, восстающего против преступного аморализма, ханжества и преступлений правящих верхов общества, продолжала занимать видное место в его искусстве. Она нашла воплощение в ряде героико-романтических ролей (Кин, Дженнаро в «Лукреции Борджа», Сезар де Базан в пьесе «Испанский дворянин» Дюмануара и Деннери, созданной по замыслу и по инициативе Леметра, и другие).

Ярче всего эта творческая тема Леметра раскрылась в «Рюи Блазе», потому что при всех противоречиях этой пьесы Рюи Блаз выступает в ней защитником народных интересов, воплощая силу духа, талантливость, поэтический строй душевной жизни человека из народа.

Вдохновенным певцом простого человека стал Фредерик-Леметр в роли старого тряпичника — папаши Жана в мелодраме Пиа «Парижский тряпичник» (1847). Развивая метод накопления реальных жизненных наблюдений, он познакомился с тряпичником Лиаром и перенял у этого популярного на парижских улицах персонажа все его профессиональные повадки, внешность, костюм. Убедительно воспроизведя облик старого тряпичника, Леметр с громадной теплотой и силой раскрывал внутренний мир этого доброго, неунывающего бедняка, способного на

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, стр. 10.

великую самоотверженность, бесстрашного в борьбе. По богатству красок, по психологической углубленности папаша Жан был одним из наиболее человечных и правдивых образов, созданных Леметром. И бесконечная привлекательность этого нищего старика усиливала демократическую оппозиционность пьесы. «Он беспощаден в роли «ветошника», — писал о нем А. И. Герцен, — иначе я не умею выразить его игры; он вырывает из груди какой-то стон, какой-то упрек, похожий на угрызение совести...»¹.

После февральской революции 1848 года Леметр внес в пьесу открыто революционное содержание: в день торжественного спектакля, посвященного революционному народу, он превратил сцену, где папаша Жан рассматривал содержимое своей корзины тряпичника, в революционную сатиру. Прежде всего он восстановил все слова, ранее изъятые цензурой. А в конце монолога, вынув из корзины корону и объявление с надписью: «Банкеты запрещены», актер выходил за рамки авторского текста и, снабдив эти символы уничтоженной монархии парой хлестких иронических замечаний, снова презрительно кидал их в мусор.

Фредерик-Леметр продолжал работать на сцене до 1876 года. Хотя после революции 1848 года драматургия демократического романтизма и острая сатирическая комедия ушли из репертуара, уступив место пьесам, восхвалявшим буржуазный общественный строй, старый актер не сдал своих позиций. В последние десятилетия жизни центральной в его творчестве стала тема «маленького человека».

В ряде пьес он создал вереницу образов бедных людей, которые, несмотря на преследования, клевету и угрозы, выступают защитниками угнетенных и обиженных. Преодолевая низкий идейный и художественный уровень исполняемых им мелодрам, актер раскрывал душевное благородство простого человека и его бесстрашие в борьбе с богатыми и могущественными противниками.

Характерно, что Фредерик-Леметр ни разу не выступил ни в одной пьесе Скриба и ни в одной из пьес Дюма и Ожье — признанных столпов буржуазной драматургии Второй империи. Великий французский народный актер остался верен традициям гуманистического, прогрессивного искусства. Творчество Фредерика-Леметра обогатило французскую театральную культуру, внося в нее острое чувство современности, требование жизненной достоверности, глубину социального обобщения.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. V, стр. 42.

Высокого расцвета достигает в первой половине XIX века и актерское искусство «малых жанров» — водевиля и пантомимы, широко представленных в репертуаре бульварных театров.

На развитии искусства водевильных актеров сильно отразилось насыщение послереволюционного водевиля буржуазной идейностью. Если Брюне — ведущий актер водевиля начала XIX века, постоянный исполнитель образов Жокриса и Каде-Русселя, был носителем балаганной буффонады, то актеры следующего поколения стремились убрать «простонародные», плебейские черты из своего искусства. Исполнение водевиля стало более изящным, более «светским». Но полного разрыва с народной, демократической театральной традицией не произошло. Бурная общественная жизнь Франции 1820—1840-х годов и широкий размах демократических движений воздействовали на все виды искусства. И в творчестве лучших водевильных актеров Франции народный зритель радостно приветствовал здоровый юмор, непосредственное веселье, искренний демократизм.

Плеяда блестящих актеров водевиля — остроэксцентрический «мастер смеха» Потьё (1774—1838), популярность которого сравнивали с популярностью Тальма; Левассёр, о котором А. И. Герцен писал, что он «смешон донельзя и жив до неуловимого»; Одри (1779—1853) — актер бурного комедийного темперамента; Арналь (1794—1872) — блестящий мастер диалога, куплета, забавных слов, каламбуров — и многие другие актеры были создателями французской школы водевильной игры. Легкость, непринужденность, простота, изящество, артистический блеск, достигаемый ритмической остротой и четкостью слова и жеста, стали стилистической основой актерского исполнения водевиля. Лишенный глубокой психологической основы, образ разрабатывался преимущественно внешними приемами, но требовал абсолютной непосредственности, наивной веры в значимость пустяковых и маловероятных событий. Острая, гротесковая эксцентрика характерных ролей и техника трансформации, то есть умение быстро менять облик, поведение, манеры персонажа, типичны для всех водевильных актеров. Многие из них почти щеголяли мастерством молниеносного перевоплощения, играя по несколько разнообразных ролей в маленькой песке.

Самой крупной актрисой водевиля была знаменитая Виргиния Дежазе (1798—1875), семьдесят два года работавшая на сценах парижских и провинциальных театров. Дочь бедного портного, тринадцатый ребенок в семье, она уже с пяти лет начала выступать как танцовщица, а позднее как актриса воде-

вила. Дежазе работала в театрах Водевиль (1807—1817), Варьете (1817—1820), Жимназ (1821—1827), Нувоте (1828—1830). Однако наивысший творческий расцвет актрисы падает на годы, когда она работала в театре Пале-Рояль (1831—1843).

Дежазе продолжала играть до конца 1875 года. Последний раз она выступила в возрасте семидесяти семи с половиной лет, исполнив монолог «Лизетта Беранже» Ф. Бера. И когда в 1875 году Дежазе умерла, тридцать тысяч человек провожали на кладбище актрису, бывшую любимицей нескольких поколений.

Репертуар Дежазе огромен. Для нее писали Скриб, Баяр, Дюмануар, позднее — молодой Сарду и многие другие. Она сыграла сотни ролей в комедиях, фарсах, водевилях, исполняла специально для нее написанные песенки и монологи. С истинно французской грацией она играла роли мальчишек-повес, беспечных поэтов и гуляк, жеманных маркизов-«петиметров», юных крестьянок, веселых гризеток. Тончайший мастер фразировки, она блестяще владела искусством стремительно легкого французского диалога, исполнения куплета и произнесения забавных водевильных реприз. Превосходно усвоив сценическую традицию водевиля, Дежазе овладела мастерством трансформации. Уже тринадцатилетней девочкой она сыграла в феерии «Спящая красавица» фею Набот, создав гротескный образ дряхлой и злой старухи, карлицы в огромных очках, с седыми волосами. Любовь к острому сценическому штриху прошла через всю ее героическую жизнь. Часто Дежазе играла по несколько контрастных ролей в одном водевиле — молоденькую крестьянку, влюбленную старуху-президентшу, мальчишку-барабанщика и других.

Играя в буржуазном водевиле, Дежазе своим высоким мастерством нередко способствовала утверждению репертуара, проникнутого чуждой народу идеологией. С горечью писал об искусстве Дежазе великий немецкий поэт Г. Гейне: «Она, быть может, лучшая актриса Франции. С каким мастерством она играет бедную модистку, которая благодаря щедрости богача любовника вдруг оказывается окруженной роскошью... Ах! Все это очень мило и смешно, и публика смеется; но когда я подумаю про себя, чем в действительности кончается подобная комедия, а именно — грязью проституции, больницей Сен-Лазар... Тогда смех замирает у меня в горле...»¹.

Но была в творчестве Дежазе и другая сторона. Старинное национальное искусство народных песенников нашло в ней одну из ярчайших своих представительниц. Ее жизнерадостное, ост-

¹ Г. Гейне, Собр. соч. в десяти томах, т. 7, Гослитиздат, 1958, стр. 248.



Виргиния Дежазе в роли виконта Латорьера в одноименной пьесе. Театр Пале-Рояль, 1841 г.

роумное, пленительно изящное искусство несло в себе черты французского национального характера и поэтому было близко и дорого широким зрительским массам. Противопоставляя Дежазе буржуазному искусству, А. И. Герцен писал о ней: «Франция реставрации, Франция Беранже, последняя веселая Франция, имела своим живым, веселым, гениальным представителем — Дежазе»¹.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XVII, стр. 269 (примечание).



Виргиния Дежазе в роли Свободы. «Песни Беранже» Л.-Ф. Клервиля и Л. Тибу. Театр Пале-Рояль, 1857 г.

Вольнолюбивый дух, пронизывавший творчество Дежазе, сказывался в задоре создаваемых ею образов непокорных, дерзких и смелых мальчишек, парижских гаменов, сочетавших в себе тонкое, лукавое очарование Керубино с беззаветной храбростью Гавроша. После революции 1830 года в репертуаре Дежазе прозвучала бонапартистская тема, насыщенная в эти годы оппозиционным духом. Но творческого апогея Дежазе достигла в своеобразной роли, написанной для нее Ф. Бера. Это был перемежаемый песнями монолог «Лизетта Беранже». Песенное мастерство и глубоко национальный характер дарования Дежазе с особенной яркостью раскрылись в этом образе париж-

ской гризетки, простой швеи, обаятельной и лукавой, нередко ветреной, но с честным и мужественным сердцем. Бескорыстная в любви, верная в дружбе, ненавидящая богачей, всегда жизнерадостная, Лизетта представляла перед зрителями как бесконечно женственный, привлекательный, знакомый образ девушки из народа, французской работницы. «Лизетту» зрители требовали почти на каждом спектакле, и Дежазе исполняла ее в течение тридцати трех лет, выступая пропагандисткой великого народного поэта Франции.

Тематика Беранже прошла и через другие создания актрисы. Так, она играла две роли в водевиле Л.-Ф. Клервиля и Л. Тибу «Песни Беранже» (1857). И все творчество Дежазе в целом было оплодотворено народно-песенной интонацией Беранже, его горячим демократизмом. Несмотря на идейные и творческие противоречия, искусство Дежазе, этой «живой песни Беранже, притчи Вольтера», как называл ее А. И. Герцен, вливалось в самую плодотворную традицию национальной демократической французской культуры.

Народное театральное искусство Франции первой половины XIX века имело еще одного замечательного представителя — пантомимиста Жана-Гаспара-Батиста Дебюро (1786—1846). Он работал в театре Канатных Плясунов (Фюнамбюль) — самом плебейском театре Парижа, куда не решалась заглядывать буржуазная публика, боясь встречи с аудиторией ремесленников и рабочих. Этот театр возник в 1816 году. Владельцы его стремились подобрать сильную труппу, в состав которой входили исполнители разнообразных балаганных зрелищных жанров — канатоходцы, актеры пантомимы, гримасники, «несгораемый человек» и т. д. Театр Фюнамбюль быстро укрепился на бульваре Тампль, став одним из любимейших театров народного зрителя.

Вначале основной приманкой здесь был юный Фредерик-Леметр, игравший в пантомимах. Но в 1819 году он перешел в Олимпийский цирк, и театр Фюнамбюль остался без премьеры. Вскоре в состав труппы вошла семья бродячих акробатов Дебюро. Один из них, Гаспар-Батист Дебюро, считался наименее способным акробатом. Его пробовали занять в пантомиме, но поначалу тоже неудачно. Однако в 1819 году, заменив уволенного актера, он сыграл импровизационно, без репетиций роль Пьеро в пантомиме «Арлекин-лекарь». Его огромный успех в этот вечер решил дальнейшую судьбу французской пантомимы. В течение двадцати семи лет Дебюро играл Пьеро, причем полностью трансформировал образ, изменив его внешность, характер, его значение в спектакле.

Пантомима начала XIX века была тем жанром народного



Жан-Гаспар-Батист Дебюро

театра, который власти охотно разрешали даже в период Империи. Нелепость сюжетов, условность карикатурных персонажей, нагромождение трюков превращали пантомиму в грубое зрелище, рассчитанное на нетребовательность толпы. Театральная политика правящих кругов буржуазной Франции поддерживала подобные жанры, потому что они выполняли немаловажную идеологическую функцию — насаждали безыдейное искусство «для народа».

Дебюро, опираясь на балаганно-буффонную традицию «низового» театра, совершил переворот в пантомиме, приблизил ее к современности, насытил ее большим содержанием.

До него Пьеро был второстепенным персонажем пантомимы — грубым, циничным слугой, объектом насмешек и фарсовых проделок главных персонажей — Кассандра, Арлекина и других. Этот Пьеро носил высокую остроконечную шляпу с полями и большой воротник вроде жабо. Дебюро, сохранив фарсовый грим Пьеро — лицо, осыпанное мукой, — изменил его костюм. Введенные Дебюро длинные белые штаны, просторная блуза из белого колена с большими карманами и гладкая черная повязка на голове, которая не мешала при акробатических трюках и не скрывала мимики, получили впоследствии всемирное распространение в театре как «классический» костюм Пьеро. Дебюро отбросил воротник, играл с открытой шеей, то втягивая, то вытягивая ее и потешая зрителя этим забавным приемом.

Но главное заключалось в изменении внутренней сущности Пьеро. Вечно голодный бедняк, изобретательный и предприимчивый, неунывающий, какие бы горести ни сыпались на его голову, Пьеро — Дебюро был воплощением французского народного комического героя, вроде Иванушки-дурачка, который преодолевал тысячи невероятных препятствий и в конце концов приходил к благополучной развязке. Пьеро били, преследовали, обижали, он отвечал своим мучителям проказами и колотушками, расстраивал их планы и сохранял свою неизменную беспечность, свое неистощимое хладнокровие. Среди парижского народа возникла поговорка — «спокоен, как Батист».

Гротескно-эксцентрический по своим выразительным средствам, Пьеро — Дебюро был глубоко правдив психологически. Он жил на сцене всеми чувствами и мыслями своего героя, который в фантастических обстоятельствах пантомимы-феерии сохранял удивительную достоверность внутренней жизни и естественный здравый смысл. С позиций этого народного здравого смысла Пьеро отвергал злой мир насилия и притеснений.

Ввиду огромной популярности, сразу завоеванной актером, роль Пьеро начали вставлять во все пантомимы, предоставляя

Дебюро самому выдумывать трюки и похождения своего героя. Постепенно Пьеро оттеснил всех прочих персонажей пантомимы. Наивная клоунада ранних выступлений Дебюро была полна безыскусного веселья. Так, например, в пантомиме «Лес Бонди, или Пьеро у разбойников» (1824) Пьеро переодевался предводителем шайки разбойников, чтобы спасти похищенную ими Коломбину. Для этого он нацеплял огромные черные усы. Улучив минуту, когда разбойники уходили, Пьеро снимал усы, чтобы Коломбина узнала его. Но, торопясь надеть их снова по возвращении разбойников, он, к огромному удовольствию зрителей, по ошибке прилаживал ярко-рыжие усы, а затем, увидев изумление присутствующих, заменял их белыми.

В 1823 году в труппу театра Фюнамбюль вступили два английских клоуна, братья Лоран. Старший из них — изящный, гибкий, превосходный танцор — занял амплу Арлекина и стал сценаристом и режиссером, широко вводя в репертуар театра английскую пантомиму, изобилующую трюками. В 1827 году он поставил свою пантомиму «Бешеный бык», имевшую шумный успех. Пантомима эта строилась на стандартной фабуле преследования влюбленных Арлекина и Коломбины, соединению которых мешает скупой отец Коломбины Кассандр, желающий выдать дочь замуж за богатого старика. Злоключения героев, разумеется, кончались соединением влюбленных.

В этой пантомиме роль и функция Пьеро были еще близки к чистой буффонаде. Будучи слугой Кассандра, Пьеро помогает своему хозяину в погоне за сбежавшей дочерью. На него обрушивается множество неприятностей. Преследователи заходят к виноторговцу напиться, но вино вызывает у них колики. Их заставляют принять гремучие пилюли, которые взрываются в их животах, и из штанов больных вырывается огонь. На Пьеро набрасывается бешеный бык (именем которого названа пантомима), и Пьеро, пронзенный его рогами, чуть не погибает. Однако Пьеро не только помогает хозяину, но в то же время и досаждал этому скупому старику. Удары, которые достаются Пьеро, обязательно падают и на голову Кассандра. В этой же пантомиме возникает тема самоутверждения Пьеро. Ему хочется приодеться, он попадает к портному и сооружает себе из самых неподходящих частей туалета смехотворный наряд, пародирующий светского щеголя. Пьеро красуется, фанфаронит, дурит. Но в конце концов именно он торжественно ведет влюбленных в храм.

Эта «пантомима-арлекинада в английском духе» много лет привлекала толпы зрителей. Она завоевала театру Фюнамбюль популярность среди художественной интеллигенции Парижа. Первым забрел сюда писатель-романтик Шарль Нодье. Пора-

женный неведомым для него актером, он написал о нем статью, где называл Дебюро в одном ряду с крупнейшими актерами Франции и противопоставил его правдивое искусство напыщенности официального театра. Эта статья положила основу славе Дебюро и привлекла к нему внимание ведущих деятелей французского искусства.

В 1828 году Нодье написал для Дебюро сценарий пантомимы «Золотой сон, или Арлекин и скупец», еще больше увеличившей популярность театра. Эта пантомима значительно усилила роль Пьеро. Но намеченная в ней активизация образа и изменение его внутренней сущности тормозились сюжетными схемами пантомимы. Чтобы решить задачу, надо было отказаться от привычных сюжетов и превратить Пьеро в центрального героя.

В 1832 году была поставлена маленькая пантомима «Кит», сценарий которой Дебюро написал сам. Равнодушный к внешне зрелищным эффектам и трюкам английской пантомимы, Дебюро сильно упростил сюжет и перевернул все обычные отношения героев. В этой пантомиме Колумбина любила Пьеро. Но у бедного Пьеро не было денег на женитьбу и, в довершение всех бед, его, к ужасу Колумбины, проглатывал кит. Однако все кончалось благополучно. В желудке кита Пьеро находил шкатулку с золотом и, выйдя на свободу, добивался руки Колумбины. При всей наивности фантастических происшествий этой пантомимы главным в ней стал образ неунывающего бедняка, преодолевающего все препятствия и побеждающего врага.

В пантомиме 1830-х и 1840-х годов Дебюро окончательно утвердил Пьеро как активного героя, достигающего успеха. Он добивался любви прекрасной жрицы солнца («Странствующий Пьеро», 1837); он побеждал дьявола («Бириби», 1841); он храбро сражался с арабами, свергал с трона африканского бея и сам становился беем, обучая подданных искусству захватского французского танца — канкана («Пьеро в Африке», 1842); он освобождал свою невесту, крестьянку Бабетту, из рук похитителей-мушкетеров и с помощью вооруженных крестьян прогонял обидчиков («Два мушкетера», 1845).

Искусство Дебюро становилось все более значительным и глубоким по содержанию, все более отточенным по блистательной технике, позволяющей ему передавать тончайшие оттенки мыслей и доводить эксцентрику до цирковых трюков. По мере наступления творческой зрелости в искусстве Дебюро все отчетливее звучали драматические мотивы. Забавный белолицый человек, храбро сражающийся с несправедливостью и злобой, с насилием и обманом, внезапно становился бесконечно трага-

тельным, не переставая смешить. Не снижая эксцентричности, Дебюро переходил к социальной проблематике, усиливая реальные мотивы пантомимы и отходя от чистой фантастики. Сочувствие чужому горю проникло в характер балаганного шута и завладело им. В буяне, задире и обжоре Пьеро стали раскрываться черты глубокой человечности.

Высокого драматизма и почти философского обобщения темы Дебюро достиг в пантомиме «Пррродавец одежды» (1842). В этом спектакле голодный, безработный, не имеющий пристанища и к тому же дерзнувший влюбиться в красавицу герцогиню Пьеро убивал продавца одежды ради кражи костюма, необходимого ему, чтобы попасть в высший свет. И вся пантомима превращалась в историю душевных терзаний Пьеро, преследуемого своей совестью. Призрак убитого предстал перед ним в моменты наивысших взлетов его великосветских успехов и страшным, замогильным голосом произносил: «Пррродавец одежды!»

Это была единственная пантомима, заканчивающаяся гибелью Пьеро. Вероятно, именно потому сам Дебюро не любил и недолго играл ее. Ему была ближе тема побеждающего героя. Но с чуткостью огромного художника, преодолевая нелепость ситуаций и наивность сюжетной схемы, Дебюро вступил в этой пантомиме на путь больших типических обобщений. Сближаясь с передовой литературой Франции, он рассказал в этой пантомиме о страшной судьбе человека в мире, построенном на социальном неравенстве, об обстоятельствах буржуазного мира, порождающих преступность, о недостижимости счастья для бедняка. За фарсовой маской нелепого и забавного шута проступала тема трагической неустроенности бедняка в мире несправедливых, бесчеловечных отношений.

Не случайно в многочисленных работах о Чарли Чаплине возникает имя Дебюро как предшественника великого певца «маленького человека».

Мешая воедино смех и слезы, эксцентрику и трагизм, цирковой трюк и человеческую правду, Дебюро прошел в своем творчестве путь от самодовлеющего комизма фарсовой буффонады к гуманистической и социальной теме. Уже в 1830-е годы о нем много писали. Имя его пользовалось широкой известностью. В театр Фюнамбюль приходили крупнейшие деятели литературы и театра. Замечательным искусством народного актера восхищались не только Нодье, Жанен, Готье, но и Жорж Санд, Бальзак, Делакруа, Фредерик-Леметр.

И все же «светский» зритель по-прежнему не знал Дебюро. В 1832 году произошел случай, навсегда заставивший Дебюро отказаться от мысли расширить свою аудиторию за счет пред-

ставителей высших классов. Его пригласили принять участие в бенефисном спектакле в Пале-Рояле, где рядом с актерами театра Фюнамбюль выступали актеры театров Жимназ и Французской Комедии. И Дебюро потерпел полнейшую неудачу. Буржуазно-аристократический зритель не понял его искусства. Этот непривычный провал тяжело переживался актером. Он поклялся никогда больше не выступать перед чуждым ему зрителем. Два года спустя Дебюро пригласили в качестве первого мимиста в театр Гранд Опера. Но он категорически отказался от почетного и выгодного предложения. «Я хорош только на бульваре,— ответил актер.— Мне нужна моя публика в блузах. Я рожден для нее и умру с ней».

С начала 1840-х годов здоровье Дебюро пошатнулось. Перегруженный непосильной работой (театр давал до семи-восьми сеансов в день), никогда не отдохавший, актер все чаще стал болеть. В 1846 году он умер от приступа астмы. Похороны его собрали множество людей. Жители Парижа провожали своего любимца, великого актера, отдавшего всю жизнь служению делу народного театра.

После смерти Дебюро пантомима приходит в упадок. Сын Дебюро Шарль и Поль Легран, оба исполнявшие роль Пьеро, стремились продолжать традиции великого Дебюро. Но они работали уже во второй половине XIX века, когда в условиях наступления буржуазной идеологии и краха демократических иллюзий пантомима насыщается эстетскими тенденциями и теряет свой жизнеутверждающий оптимизм. Пьеро — меланхолик, Пьеро — страдающий любовник заменяет прежнего Пьеро — неунывающего неудачника.

Но искусство Дебюро не исчезло. Пантомима находила своих продолжателей во Франции в течение всех лет, прошедших со дня смерти Дебюро. И в настоящее время ряд деятелей французской сцены, и прежде всего выдающийся мимический актер Марсель Марсо, стремятся продолжать дело Дебюро, развивать его традиции, оживляя их дыханием современности.

7

Таким образом, в бульварных театрах Парижа выросли все крупнейшие актеры этой эпохи. Сила идейно-художественного воздействия их искусства на театральную жизнь Франции этого времени была очень значительной. Они не преподавали в консерватории и не имели прямых учеников. Но их правдивое, человеческое искусство самим фактом своего существования наносило сокрушающий удар рутинным «традициям».

Новые веяния проникли и в театр Французской Комедии.

Включив в свой репертуар пьесы Гюго, Виньи, Дюма и приняв, хотя бы ненадолго, в труппу Бокажа и Дорваль, театр не мог оставаться на прежних позициях. Тщательно сохраняемая классицистская трагедия переживала глубокий кризис. Больших актеров трагического плана театр в 1830-е годы не имел. Спектакли трагедий проходили при пустом зале, принося театру жестокие убытки и становясь тяжелой обузой. Даже старые актеры, такие, как Жан-Бернар Жоанни (1775—1849), «Тальма провинции», пришедший в 1826 году в театр Французской Комедии как бы на смену Тальма и ставший ведущим актером классицистской трагедии, или актриса Марс, опора комедийной традиции классицизма, переходили на романтический репертуар. Еще отчетливее эти творческие сдвиги видны в искусстве более молодых актеров. И Пьер-Франсуа Бовале (1801—1873), актер отнюдь не новаторского плана, несдержанный темперамент которого толкал его к преувеличенному пафосу и мелодраматизму; и Жан-Франсуа Фирмен (1784—1859) — умный и изящный актер на роли «влюбленных» в высокой комедии; и Эдмон Жеффруа (1804—1895), точное и продуманное мастерство которого завоевало ему уважение и популярность; и Пьер Лижье (1796—1872) — острохарактерный актер большого трагического темперамента, и многие другие актеры Французской Комедии 1830-х годов, выросшие на репертуаре Делавиня, стали затем ведущими исполнителями драм Гюго, Виньи, Дюма. Сознательно или неосознанно вступая на путь новаторства, актеры Французской Комедии отказывались от традиционной декламации, ломали привычную мизансцену, усложняли психологическую характеристику образа, усиливали его историческую и бытовую конкретизацию. Но в то же время они упорно боролись против проникновения на подмостки «королевского» театра представителей «плебейского» искусства. И по-прежнему им оставался чужд страстный демократизм и обличительный пафос, составлявшие идейное существо творчества Дорваль, Бокажа, Фредерика-Леметра.

Период господства в репертуаре прогрессивно романтической драматургии длился не больше десятилетия. Гораздо более устойчивой оказалась другая репертуарная линия, которая возникла еще в годы Империи и к середине XIX века вытеснила все, кроме обязательного для этого театра классического репертуара. Речь идет о современной буржуазной комедии и драме. Легковесные комедии Пикара и Дювала уже в 1820-х годах заменились пьесами Скриба, который стал вскоре основным драматургом театра Французской Комедии, подготавливая победоносное вступление на сцену этого театра Понсара, Ожье, Дюма-сына, Фёйе и других.



Жозеф-Исидор Сансон в роли Бертрана Ранцау. «Бертран и Ратон» Э. Скриба. Театр Французской Комедии, 1836 г.

Ведущим комедийным актером 1830-х и 1840-х годов был Жозеф-Исидор Сансон (1793—1871). Принятый в 1819 году в Одеон, он в 1826 году перешел в театр Французской Комедии. В начале 1830-х годов он был уже одним из основных исполнителей классического комедийного репертуара, с 1843 года стал «старейшиной» театра Французской Комедии. Сансон являлся одним из самых верных и убежденных хранителей классицистской комедийной традиции. Мастерство слова, продуманность каждого акцента, уверенный и четкий рисунок образа лежали в основе его безупречно точного и умного искусства, никогда не обманывавшего ожиданий зрителя, но никогда и не ставившего перед ним тревожных и смелых вопросов.

Именно потому, что в искусстве Сансона с наибольшей яркостью воплотилась классицистская традиция, его творчество с особой отчетливостью отражает эволюцию, пережитую в эти годы актерским искусством Франции. С начала 30-х годов в репертуар Сансона входит Скриб и постепенно классические образы отходят на задний план. Сансон играл во всех пьесах Скриба, поставленных на сцене театра Французской Комедии. Такие роли, как Бертран фон Ранцау («Бертран и Ратон») или пэр Франции («Товарищество, или Лестница славы»), становятся его триумфами. Сансон грациозно и легко оттачивал эти роли, подкупая небрежным изяществом речи, позой забавного аристократического

скептицизма, насмешливым остроумием. Тем самым он выступал как защитник Скриба, как проводник его идей. А за Скрибом последовал Ожье, одним из ведущих исполнителей драматургии которого Сансон стал в 1850-е и 1860-е годы.

Этот процесс подчинения искусства актеров Французской Комедии буржуазной идеологии может быть прослежен на многих актерских биографиях. Актер, драматург и уважаемый театральным деятелем, Сансон был и выдающимся педагогом, вырастившим плеяду крупнейших актеров и актрис середины и второй половины XIX века. Он воспитал Л.-Р. Аллан-Депрео (1810—1856) — одну из лучших «гранд-кокет» театра Французской Комедии, актрису, которая безукоризненной элегантностью и искусством легкой светской болтовни завоевала восторженное признание не только французского, но и русского высшего общества, потому что она с 1836 по 1846 год играла в Михайловском французском театре в Петербурге. Исполнительница пьес Скриба, Мюссе и Ожье, принятая в высшем свете и выступавшая в придворных спектаклях, Аллан-Депрео стала одной из самых «великосветских» актрис французского театра. Ампула «гранд-кокет» в середине XIX века явно стало главным женским комедийным ампула театра Французской Комедии.

Переход от классицистской комедии к современному буржуазному репертуару характерен и для Ф.-Ж. Ренье (1807—1885) — одного из крупнейших мастеров Французской Комедии середины века. Страстный «мольерист», Ренье сыграл сорок ролей только в пьесах Мольера. Легко и весело рисовал он образы комических слуг, без нажима и шаржа, но и без сатирического заострения лепил острохарактерные образы в комедиях Мольера, Лесажа, Мариво, Бомарше. В 1830-е годы начинается серия его успехов в современной драматургии. С подкупающей мягкостью он создает ряд ролей в пьесах Скриба и Ожье, в сущности, утверждая образ буржуазного положительного героя.

Умный и требовательный к себе художник, серьезный педагог (его учениками были братья Коклены), исследователь, внесший немалый вклад в историю театра разысканием знаменитого «Реестра» Лагранжа, Ренье в конце жизни выполнял и крупные административные функции. В 1870-х годах он был сначала генеральным директором Французской Комедии, а позднее — директором театра Гранд Опера. Наряду с Сансоном Ренье был одним из самых уважаемых актеров Французской Комедии. Оба они получили орден Почетного легиона, оба пользовались доверием правительственных кругов.

В творчестве актеров этой школы несомненно имелись реалистические черты. Современная тематика и прозаическая, раз-

говорная речь пьес скрибовского типа способствовали уменьшению условности в актерской игре. Актерское искусство стало проще, правдивее, в нем появились бытовые элементы, умение точно воспроизводить внешние социальные и даже профессиональные признаки персонажа. Но отрыв от социально значимой проблематики, безразличие к борьбе народа против социального угнетения ограничивали реалистические устремления этих актеров. Их искусство было чуждо обличительной мысли, ограничено кругом идей и образов буржуазно-салонной драматургии. За его «незлобностью», мягким отношением к человеческим недостаткам раскрывалось созерцательно-примиренческое отношение к жизни.

Линия современной буржуазной комедии и драмы была определяющей для труппы театра Французской Комедии уже в 1830-е годы. Большая трагическая тема стала явно не по плечу театру, на сцене которого могучее искусство Тальма еще недавно потрясало зрителей. Но трагедии не суждено было угаснуть. Общественный подъем 1840-х годов и сложная обстановка идейной борьбы предреволюционного периода породили в актерском искусстве Франции необычайное по яркости и противоречивости явление — творчество величайшей французской трагической актрисы XIX века Рашель (настоящее имя — Элиза-Рашель Феликс, 1821—1858).

Дочь бедного разносчика-еврея, в начале 1830-х годов обосновавшегося в Париже, Рашель в детстве торговала апельсинами на улицах и пела песенки для привлечения внимания прохожих. «Маленькая Жорж», как прозвали ее в народе, завоевала популярность на парижских улицах и привлекла внимание людей искусства. В апреле 1837 года она впервые дебютировала на профессиональной сцене в театре Жимназ в комедии Дюпора «Вандеянка». Но директор театра Жимназ Пуарсон вскоре понял, что дарованию Рашели тесно в рамках водевильно-комедийного репертуара, и сам посоветовал ей добиться вступления в труппу Французской Комедии. В эту пору учителем Рашели стал Сансон, не только подготовивший ее к дебюту, но и в последующие годы бывший для нее другом и наставником. Воспитание Рашели является величайшей педагогической заслугой Сансона. Работая над тем, чтобы повысить культуру своей ученицы, научить ее мыслить, растить ее мастерство, он не привил ей догматических и рутинных навыков. Рашель пришла на сцену ведущего театра Франции, сохранив всю непосредственность и порывистую искренность своего могучего трагического дара.

Она дебютировала 12 июня 1838 года в роли Камиллы («Гораций» Корнеля), после чего сыграла еще в течение лета

Эмилию («Цинна» Корнеля), Гермиону («Андромаха» Расина), Аменаиду («Танкред» Вольтера). Ее первые дебюты прошли незамеченными. Но хвалебные статьи Ж. Жанена привели к быстрому росту успеха Рашели. Этот успех скоро превратился в поклонение. Семнадцатилетняя девочка, не принимавшая никакого участия в литературной борьбе эпохи, мгновенно завоевала зрителя и возродила острый интерес к полузабытой классической трагедии. Сборы, колебавшиеся в дни трагических спектаклей от 300 до 700 франков в вечер, внезапно возросли до 6—7 тысяч франков. Каждое выступление молодой актрисы превращалось в театральное событие. Болтливая «мелкая пресса» поспешила разгласить все детали биографии новой знаменитости, окружив Рашель атмосферой сенсации. Реакционная критика посвящала ей статьи, полные восхвалений. Актрису, вышедшую из плебейских кругов Парижа, принимали в самых знатных, аристократических домах Франции.

Возрождая классицистскую трагедию, Рашель как бы наносила удар демократическому искусству и связывала свое творчество с идеологическими чаяниями наиболее реакционных общественных групп. Ф. Энгельс прямо указывает в одной из своих ранних статей, что самый факт возрождения классицистской трагедии в творчестве Рашели был одним из «ретроградных знамений времени»¹.

Но хотя легитимистские круги упорно пытались в 1840-е годы использовать творчество Рашели в реакционных целях, ее героическое искусство таило в себе громадную революционную силу. Не случайно она имела триумфальный успех у массового демократического зрителя.

В искусстве Рашели непосредственно столкнулись две культуры, борьба которых определяла развитие национального искусства Франции. Рашель поднимала на щит реакционеры, политическим кредо которых была реставрация абсолютизма и феодальных отношений. И ей импонировало поклонение аристократов. Широкие связи с аристократическими кругами определили быт и общественное положение актрисы.

И все же реакция не затронула глубин творческого существа Рашели. По своему внутреннему содержанию ее творчество было чуждо каким бы то ни было реставраторским целям. Воскрешая величавое искусство Корнеля, Расина и Вольтера, Рашель насыщала его такой живой и непосредственной взволнованностью, что гуманистическая мысль шедевров национального искусства, казалось, приобретала новое, современное со-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 42.

держание. Героини Рашели с неистовой силой восставали против несправедливости деспотической власти. Ненависть к тирании пробуждала в них страстное свободолюбие, толкала к гордому бесстрашию в борьбе с насилием, к безграничной убежденности в правоте республиканских лозунгов и в идеалах высокой моральной чистоты человека.

Отзывы 1840-х годов говорят о стихийной силе искусства Рашели, о поражающей правдивости и психологической насыщенности ее образов, о неожиданности и стремительной энергии ее эмоциональных порывов, сближавших ее творчество с искусством прогрессивного романтизма.

А. И. Герцен, захваченный замечательным дарованием Рашели, писал о ней: «Она нехороша собой, невысока ростом, худа, истомлена; но куда ей рост, на что ей красота, с этими чертами, резкими, выразительными, проникнутыми страстью? Игра ее удивительна; пока она на сцене, что бы ни делалось, вы не можете оторваться от нее; это слабое, хрупкое существо подавляет вас; я не мог бы уважать человека, который не находился бы под ее влиянием во время представления. Как теперь вижу эти гордо надутые губы, этот сжигающий, быстрый взгляд, этот трепет страсти и негодования, который пробегает по ее телу! А голос — удивительный голос! — он умеет приглубить ребенка, шептать слова любви и душить врага; голос, который походит на воркованье горлицы и на крик язвленной львицы»¹.

Несмотря на классический репертуар, Рашель была актрисой глубоко современной. Она привлекла массового зрителя не возрождением обветшавшего, ненужного жизни искусства, а новаторством художника, с огромной чуткостью улавливающего передовые, освободительные идеи своей эпохи. Трагическое искусство Рашели впитало настроения возрастающей тревоги и растущей революционности масс. Ее творчество как бы воспитало ту сокровенную мечту о героическом, которая жила в народных массах в годы нарастания революционных настроений, подготовивших 1848 год.

Характерно, что великой артистке были чужды чувствительные, нежные, лирические роли. Масштабность, значительность конфликтов, их огромный общественный смысл были неизменным условием творчества Рашели; они-то и определили обобщенную монументальность создаваемых ею образов и суровое величие ее красок.

Чем ближе к революции, тем более трагически наполненным, более мощным по своему страстному гуманизму становилось

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. V, стр. 52—53.



Элиза Рашель в роли Роксаны. «Баязет» Ж. Расина

искусство Рашели. В 1843 году она впервые сыграла «Федру». Современная критика неоднократно указывала, что Рашель преодолела в этой роли черты придворной эстетики, наложившей определенную печать на трагедию Расина, и вернула образ к его античному первоисточнику — к трагедии Еврипида. Федра Рашели утверждала высочайшую моральную требовательность и ответственность человека перед самим собой. Охваченная роковой любовью к пасынку, она металась, обезумевшая от страшной внутренней боли, испытывая мучительный стыд, борясь с охватившей ее страстью и произнося приговор над собой. Нарушая законы традиционной декламации, порывая со статуарностью и рассудочностью классицистского искусства, Рашель насыщала образ живой эмоциональной правдой; она смело рисовала сложный внутренний мир своей героини, раскрывая тончайшие переходы чувства, его развитие, его внутреннюю борьбу. Образ Федры, несущей идею этической бескомпромиссности человека, был воспринят современниками как одно из совершеннейших созданий артистки.

В канун революции 1848 года Рашель создала один из сильнейших своих антитиранических образов — Гофолию в одноименной трагедии Расина. В этой роли Рашель, действительно, предстала как актриса «грозных и разрушительных страстей», вызывающая ужас и содрогание зрителя. Ее Гофолия, все существо которой «дышало смертью и преступлением» (И. И. Панаев), была обобщенным выражением кровавой сущности самовластья.

Высшим проявлением героической, объективно-революционной сущности искусства Рашели было использование ею в дни революции 1848 года «Марсельезы». Уловив с чуткостью большого художника трагическую сущность надвигающихся событий, Рашель с огромной экспрессией читала революционный гимн, превращая его в неистовый призыв к народному отмщению. Это с необычайной силой ощутил А. И. Герцен. 1 августа 1848 года он писал: «Марсельеза» после 24 февраля была кликом радости, победы, силы, угрозы, кликом мощи и торжества... И вот Рашель спела «Марсельезу»... Ее песнь испугала; толпа вышла задавленная. Помните? — Это был погребальный звон среди ликований брака; это был упрек, грозное предвещание, стон отчаяния среди надежды. «Марсельеза» Рашели звала на пир крови, мести... Такая песнь могла сложиться в груди артиста только перед преступлением июньских дней, только после обмана 24 февраля»¹.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. VI, стр. 40.



Элиза Рашель в роли Федры. «Федра» Ж. Расина

Реакционная критика отнеслась к этим выступлениям Рашели с открытой враждебностью. Жюль Жанен, который в свое время «открыл» Рашель, с ненавистью писал теперь об исполнении ею «гнусной», «зловещей» песни, которая разбивает покой нации. Но демократический зритель с энтузиазмом приветствовал любимую актрису, с такой силой выразившую порыв народа, его гнев, его ненависть к тем, кто предал или готовился предать революционный народ. Исполнение «Марсельезы» было идейной и творческой кульминацией Рашели.

В 1850-е годы Рашель переживает тяжелый кризис. Она все больше теряет почву под ногами. В годы революционного подъ-

ема никакие заигрывания политических мракобесов не могли уничтожить органическую связь искусства Рашели с настроениями широких народных масс. Но после 1848 года героическая патетика надолго перестала звучать во французском театре. Искусство Рашели потеряло связь с жизнью. Мучительно ощущая это, Рашель в годы Второй империи мечется в поисках нового репертуара, пытается стать актрисой буржуазной драматургии Скриба («Адриенна Лекуврер», 1849; «Царица», 1855), Понсара («Гораций и Лидия», 1850) и других. Но даже в лучшей из этих поздних ролей, роли Адриенны Лекуврер, она никогда не поднималась до трагической силы и героического величия своих прежних образов. Из искусства Рашели ушла большая тема, а вместе с ней ушли трепет живого чувства, непосредственность вдохновения — все то, что делало ее выдающейся актрисой французского национального театра.

Политическая дезориентация Рашели, усиление ее связей с правящими реакционными кругами убили живую душу ее искусства. Демократический Париж принял как измену выступление Рашели в 1852 году в торжественном официальном спектакле, где недавняя исполнительница «Марсельезы» прочла монархические стихи. Актриса потеряла теперь любовь и уважение массового зрителя.

Началась полоса ее заграничных гастролей. Рашель играла в Англии, Голландии, Австрии, Германии, выступая при дворах, осыпаемая драгоценными подарками и лестным славословием. Увидя ее в Потсдаме, Николай I пригласил Рашель в Россию. Зимой 1853/54 года она играла в Варшаве, Петербурге и Москве. Придворные и аристократические круги приняли ее восторженно. Но передовые деятели русского театра во главе с М. С. Щепкиным, признав громадное мастерство Рашели, отметили ее творческую деградацию, появление в ее игре бьющих на эффект внешних приемов, риторичности, искусственности.

Все блистательное мастерство Рашели, весь накопленный ею сценический опыт не могли заменить искренней и страстной вдохновенности, утерянной актрисой. Все так же был звучен редкий по красоте голос, все так же была отточена дикция и совершенна пластика. Но искусство Рашели стало внутренне безразличным, холодным.

Творческое угасание еще больше усилилось из-за болезни Рашели. Из крайне неудачной гастрольной поездки в конце 1855 года в Соединенные Штаты Америки Рашель вернулась уже смертельно больной. Длительное пребывание в Египте не могло излечить великой актрисы. 3 января 1858 года она умерла от туберкулеза.

Творчество Рашели как бы завершает развитие французского актерского искусства первой половины XIX века, неся в себе его противоречия, его внутреннюю борьбу и в своем наивысшем взлете выражая с могучей силой революционную устремленность передовых художников французского театра.

И хотя творческий крах Рашели в 1850-е годы знаменовал победу и наступление буржуазной идеологии, традиции демократического театра, столь плодотворно расцветшие между тремя революциями — 1789, 1830 и 1848 годов, не замерли в последующее время. На них опираются в своей борьбе за реалистическое и идейное искусство современные передовые деятели французского театра, которые глубоко помнят и чтут своих славных предшественников, пролагателей путей народного, демократического театра, насыщенного прогрессивной идейностью.

ТЕАТР ПЕРИОДА ВТОРОЙ ИМПЕРИИ

1

Революция 1848 года определила особенности духовной жизни Франции в период, который начался с установления буржуазной республики и завершился падением Наполеона III. Уничтожив монархию Луи-Филиппа, революция способствовала дальнейшему капиталистическому развитию страны. В течение 1850—1860-х годов во Франции был завершен промышленный переворот. Стремительно развивалась промышленность и торговля. Париж стал мировым финансовым центром. Начался «золотой век» буржуазной Франции.

Но в то же время выступление французского пролетариата в июне 1848 года в защиту «социальной республики» вскрыло глубокие противоречия буржуазного мира и испугало французскую буржуазию угрозой «священному» принципу собственности. Отказавшись от идей революции 1789 года, буржуазия передает государственную власть в руки монарха — Наполеона III. Призрак социальной революции заставляет французского буржуа поддерживать империю, в которой он видит силу, способную спасти страну от «врагов общества» — демократов и социалистов.

По словам К. Маркса, июньское восстание парижского пролетариата привело к сплочению различных буржуазных партий и группировок в одну «партию порядка», которая избрала своим паролем «девиз старого общества *«собственность, семья, религия, порядок»*¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 127—128.

Февральские события принесли в театр атмосферу революции. Эта атмосфера создавалась главным образом революционным настроением демократических кругов зрителя и передовых актеров. Ярким событием в театральной жизни Парижа в дни революции было представление драмы «Парижский тряпичник», состоявшееся в одном из бульварных театров двадцать шестого февраля, через два дня после падения Июльской монархии. В спектакле был дан полный текст мелодрамы, освобожденный от тех искажений, которые внесла в пьесу цензура Июльской монархии. В эти дни с особой силой звучали и находили бурный отклик в зрительном зале тирады и реплики честного бедняка тряпичника Жана, направленные против богачей и аристократов, «фуражки и кепи летят вверх, носовые платки мелькают в воздухе, бесконечное браво, крики восторга, топанье ногами, вой — и над всем этим взлетает мстительная «Марсельеза».

В период от февраля до июня 1848 года парижские театры отвечали настроениям революционного подъема не столько существенными переменами в репертуаре, сколько повсеместным исполнением «Марсельезы». В театре Французской Комедии в течение тридцати семи вечеров по окончании спектаклей на сцену выходила Рашель и, драпируясь складками знамени, которое она держала в руках, пела революционный гимн. Успех этих выступлений был настолько велик, что Рашель отправилась в поездку по провинции, имея от министерства внутренних дел специальный циркуляр, обращавший внимание директоров провинциальных театров на благотворное действие «Марсельезы» в исполнении Рашели на умы и сердца граждан. Торжественные, тревожные и победные звуки «Марсельезы» неслись и со сцен едва ли не всех театров. «Во всяком театре была своя «Марсельеза», — вспоминал это время А. И. Герцен, — где с пушками, где с Рашелью»¹.

Поражение парижского пролетариата в июне 1848 года и победа реакционной буржуазии сделали невозможными в дальнейшем даже столь умеренные выражения революционных настроений. В дни вооруженной борьбы, происходившей на улицах Парижа, театры были закрыты. Но вскоре после июньских дней в Национальном собрании был поставлен вопрос о возобновлении нормальной деятельности парижских театров. Сценическое искусство должно было способствовать успокоению умов, примирению враждебных страстей и развлечению публики. Эти установки определяли характер репертуара парижских театров. Так, в 1851 году из 263 новых пьес, показанных на столичной сцене, было 236 комедий, фарсов, шуток и пословиц. По на-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XI, стр. 459.

блюдению современного театрального критика, «трагедия решительно погибла». Однако последовательное осуществление программы «успокоения» иногда нарушалось вспышками социальных страстей. Борьба между теми, кто победил и кто был побежден в июне 1848 года, продолжалась.

«Пролетариат... пал с честью, достойной великой всемирно-исторической борьбы; не только Франция — вся Европа дрожит от июньского землетрясения»¹, — писал К. Маркс. Стремясь возвеличить свою победу и скрыть ее реакционный смысл, буржуазные писатели пытались изобразить «контрреволюционных крестоносцев», как назвал Маркс защитников «партии порядка», в виде доблестных граждан, защитивших республику от сил разнузданной анархии и беззакония. Для этого на сцену опять вызывались «древнеримские призраки», и, одеваясь в костюмы римской республики, современные буржуа стремились показать свою победу как подвиг высокого героизма. Так, в октябре 1848 года, в дни жестокой расправы над уцелевшими участниками восстания, когда парижские форты были переполнены арестованными, в Историческом театре состоялось представление драмы Дюма-отца «Катилина», в которой, по словам Герцена, автор «выводил Июньские дни в римской латиклаве² на сцену». Зрителям предлагалась поучительная картина: заговорщик Катилина поднимал восстание против римской республики и терпел поражение. Буржуазная публика с неистовым восторгом встречала сцены торжества «порядка» и уничтожения «бунтовщиков». Герцен так описывает эти эпизоды спектакля: «Восстание побеждено... декорации меняются. Площадь покрыта трупами, издали зарево, умирающие в судорогах смерти лежат между мертвыми, умершие покрыты окровавленными рубищами... У меня сперся дух. Давно ли за стенами этого балагана, на улицах, ведущих к нему, мы видели то же самое, и трупы были не картонные, и кровь струилась не из воды с сандалом, а из живых молодых жил?... Я бросился вон в каком-то истерическом припадке, проклиная бешено аплодировавших мещан...»³.

Исторические сюжеты были для театра опасными рифами на пути осуществления курса на умиротворение страстей. Это проявилось при постановке в 1850 году в театре Французской Комедии пьесы Понсара «Шарлотта Корде». Изображая Марата и его врагов, автор с позиции «здорового смысла» осуждал «крайности» и ожесточение, проявленные обеими сторонами, и отдавал должное каждой из них. Но тема оказалась слишком

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 127.

² Латиклава — туника, которую носили римские сенаторы.

³ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. X, стр. 237.

острой и злободневной. Буржуазный зритель театра Французской Комедии бурно выражал свои симпатии, и, когда актриса, исполнявшая роль Шарлотты Корде, появилась на сцене после убийства Марата, к ее ногам полетели букеты цветов.

Правительство охотно разрешало театрам ставить пьесы, отвечавшие настроениям наиболее реакционных буржуазных кругов. В то же время систематическому преследованию подвергается деятельность Бокажа, выражавшая наиболее прогрессивные тенденции в жизни французского театра этого времени. Бокаж, вернувшийся в 1849 году в Одеон, пытался превратить его в театр, продолжающий традиции революционного романтизма и обслуживающий наиболее демократические слои парижского населения. В 1850 году в Одеоне был поставлен памфлет «Белая ночь», направленный против цезаристских устремлений президента Луи Наполеона. В том же году Бокажем была поставлена пьеса «Мученики за родину», которая изображала борьбу бельгийского народа против австрийского владычества в годы великой французской буржуазной революции. Слова «свобода, равенство, братство», раздававшиеся со сцены, вызывали бурные овации публики. Когда же в эпизоде, изображавшем народное восстание, прозвучал возглас «Долой тиранов!», он был подхвачен сотнями голосов в зрительном зале. В мае 1850 года Бокаж в театре Одеон отметил годовщину провозглашения республики, устроив бесплатное представление пьесы Жорж Санд «Франсуа-найденыш». Политический смысл этого спектакля был подчеркнут тем, что особые приглашения рассылались парижским «блузникам», то есть рабочим. Вскоре после этого Бокаж был уволен с поста директора театра. Ему было предъявлено обвинение в том, что он «использовал в своих политических целях те возможности, которые давал ему занимаемый пост».

2

Во времена Второй империи политическая атмосфера во Франции значительно изменяется. Ликвидация буржуазно-демократических порядков, хотя бы номинально существовавших при республике, и установление военно-полицейского режима создавали иллюзию, будто то успокоение умов и примирение враждующих страстей, к которому стремилась «партия порядка», наконец достигнуто. Герцен, бывший во Франции при Наполеоне III, с горечью вспоминал: «Все обстояло благополучно, все уравновесилось, примирилось... Полиция, la grande police, заменившая la grande armée, была везде, во всякое время»¹.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XI, стр. 491—492.

Политический строй Второй империи вполне устраивал буржуа, надежно охраняя «собственность и порядок». Критическое отношение буржуа к монархии, к нравам двора и правящей верхушки находило свое выражение в том внешнем фрондировании, которое допускалось правительством для разрядки общественной атмосферы и проявлялось в «обличительных» фельетонах парижских газет, в разговорах за столиками кафе и в насмешливых куплетах, распеваемых на сценах опереточных театров.

Крутой подъем экономики Франции способствовал обогащению не только промышленных, торговых и финансовых кругов, но и относительно широких слоев буржуа — рантье. Это порождало настроение довольства жизнью и стремление полностью насладиться ее благами, характерное для буржуазного Парижа Второй империи. Настроения такого рода еще усиливались множеством богатых иностранцев, приезжавших в Париж по своим делам и без дела и стремившихся изведать все развлечения, которые сулила им парижская жизнь. К услугам этой публики были увеселительные сады, кафе, кабачки и многочисленные театры легких жанров, предлагавшие своим зрителям водевили, оперетты, фарсы, театрализованную эстраду и прочее.

К этому следует добавить те черты парижской жизни, которые делали столь богатой скандальную хронику и говорили о глубоко разложении буржуазных нравов. Типичными фигурами общества становятся участники адюльтерных историй, всякого рода авантюристы и аферисты, «камелии», «альфонсы». Знаменательно, что эти наименования «продажных женщин» и «продажных мужчин» возникли именно в годы Второй империи.

Таким образом, моральный облик французского буржуа входил в явное противоречие с девизом «партии порядка», призывавшей охранять от покушений безнравственных социалистов и анархии не только священную собственность, но и нерушимость семейных устоев. Именно поэтому в произведениях реакционных писателей 1850—1860-х годов так настойчиво звучит тема утверждения норм буржуазной морали.

В буржуазной литературе, в драматургии и на сцене в эти годы определяются принципы направления, которое некоторые из его идеологов называли «изящным реализмом». Отличительные его черты — отсутствие подлинно критического отношения к социальным порокам, порождаемым самой сутью капиталистического уклада. Произведения критического реализма, изображающие непримиримые противоречия буржуазного мира, объявлялись с позиций «изящного реализма» вульгарными и грубыми и даже опасными для нравственности. Так, после выхода в свет романа «Мадам Бовари» автор его, Флобер, подвергся су-

дебному преследованию за «оскорбление общественной морали, религии и добрых нравов».

Буржуазная литература этого периода приобретает охранительный и даже апологетический характер. Одни писатели становятся певцами технического прогресса и призывают к активной, по существу, буржуазно-предпринимательской деятельности в наступающем «золотом веке». Таков смысл произведений реакционного поэта и романиста Максима Дю Кана. Другие обращаются к изображению современных нравов. В их произведениях, хотя и в ограниченном виде, отражены картины глубокого морального разложения французского буржуазного общества, картины разнузданности нравов, распада семьи, мошенничества и злоупотреблений чиновников, продажности и беспринципности политических дельцов и представителей прессы. Но, разумеется, все это не служило задачам разоблачения буржуазного общества. Социальные пороки рассматривались лишь как следствия нарушения законов морали. В идейной проблематике этой литературы центр тяжести переносился с критического изображения пороков общества на утверждение буржуазного «образа жизни» и «священных» канонов буржуазной нравственности, принципы которой декларировались ходячими положительными героями. Таков был идейный смысл произведений наиболее «модных» романистов и драматургов 1850—1860-х годов: Фейдо, Ожье, Дюма-сына, Сарду и других.

Наряду с этой буржуазно-охранительной литературой существовала другая, развивавшая традиции гуманистической культуры Франции. Обличением мира торжествующего мещанства, его враждебности идеалам человечности, добра и красоты проникнуто творчество Флобера, горячим демократизмом насыщено в эти годы творчество Гюго, ненавистью к победившей клике дышат стихи Бодлера.

Но все наиболее значительные явления прогрессивной литературы находились далеко за пределами французской сцены. Театр был надежно огражден от передовой мысли, от большой литературы законами о цензуре и вкусами буржуазного зрителя.

Цензурной комиссии была предоставлена неограниченная власть распоряжаться театральным репертуаром, и использование этой власти часто принимало столь произвольный характер, что вызывало жалобы даже таких благонамеренных авторов, как Э. Ожье или Дюма-сын. Одна из первых статей цензурного устава гласила: «Опасно раскрывать перед обществом существующие в нем тайные язвы». Запрету была подвергнута пьеса Дюма «Диана де Лис», о которой было сказано, что «это сочинение направлено против семьи, ибо в нем изображаются отрицательные стороны супружеской жизни; кроме того, превратно

изображая лиц высшего общества, оно может способствовать возбуждению сословной борьбы и вообще — распространению вредных идей.

Запрещению подвергся и «Фауст» в переводе Деннери, в котором были усмотрены намеки на темные стороны империи, и «Король Лир» Шекспира, о котором было сказано, что «изображение короля безумцем и в рубище не соответствует высокому достоинству королевской власти вообще».

В 1864 году цензурная комиссия совместно с полицией запретила «в интересах порядка и общественной нравственности» празднование трехсотлетнего юбилея Шекспира и устройство театрального представления, составленного из отрывков шекспировских пьес.

Театральная цензура была одним из средств, при помощи которых буржуазное правительство следило за тем, чтобы театр выполнял свои основные функции: развлекал публику и укреплял политические и моральные устои общества. Выполнению этих функций способствовала и вся организация театрального дела.

В течение 1850—1860-х годов завершается процесс перестройки французского театра на коммерческий лад. В 1864 году была отменена театральная монополия. Конкуренция различных театров между собой, их борьба за зрителя ставила их в прямую зависимость от запросов среднего французского буржуа, мировоззрение и вкусы которого начинали полностью определять собой идейное содержание и художественные особенности французского театрального искусства.

3

Властителями французской сцены на много лет стали те драматурги, которым легко дышалось в душной политической атмосфере Второй империи: Ожье, Сарду, Дюма-сын и другие. Хорошо зная мировоззрение и вкусы своей публики, они умело сочетали в своих пьесах морализацию с занимательностью и, умеренно обличая пороки общества, исходили при этом из представления о разумности и незыблемости социальных и моральных основ буржуазного порядка. В драматургии «модных» писателей 1850—1860-х годов получает яркое выражение весь духовный мир среднего французского буржуа, политические и моральные принципы той эпохи, когда его класс, утратив былую революционность, становился на защиту своекорыстных интересов и порывал с идеями гуманизма, социальной справедливости и демократии.

Эмиль Ожье (1820—1889) стоит первым в ряду популярных буржуазных драматургов, чьи произведения определяли репертуар французского театра 1850—1860-х годов. Ожье вслед за Понсаром был одним из апологетов и создателей «школы здравого смысла». Причину исключительного успеха пьес Ожье верно указал известный историк французской литературы Гюстав Лансон: «Ожье — буржуа, и его драматические произведения выражают идеи буржуа 1850 года»¹.

И действительно, в облике Ожье сочетались качества идеального буржуа, готового отстаивать священные для него принципы «партии порядка» любыми средствами. И он боролся за эти принципы не только как идеолог и писатель. В июньские дни 1848 года он был в рядах национальной гвардии, штыками и пушками защищавшей буржуазный «порядок» от восставших рабочих Парижа.

Расцвет творчества Ожье относится к периоду, наступившему после революции 1848 года, когда задачей реакционной литературы и театра становится апологетическое утверждение буржуазного образа жизни и буржуазной морали.

Ожье как идеолог своего класса создает «иллюзии класса о самом себе». В образах положительных персонажей Ожье рисуется обобщенный тип идеального положительного буржуазного героя. Это человек трезвого практического ума, умевший достичь богатства и положения в обществе благодаря своей деловитости, честности и трудолюбию. Он уважает честную бедность и презирает богатство, приобретенное бесчестным путем. Ему чуждо и враждебно все, что выходит за пределы мещанского «здравого смысла» и может угрожать его благополучию. Ему смешны романтические порывы и стремление к возвышенным идеалам, нарушающие нормы буржуазного существования. Он осуждает все «крайности» политических доктрин и равно осмеивает идеи демократов-республиканцев и мечты легитимистов о реставрации королевской власти. Герой Ожье не претендует на участие в политической жизни, хотя не прочь намекнуть, что, будучи умудрен своим деловым опытом, он не растерялся бы и на посту государственного деятеля.

Ожье убежден в справедливости и разумности буржуазного мира, в благородстве и чистоте нравственного облика настоящего буржуа. Но в этом мире есть недостатки, есть пороки, порожденные несовершенством человеческой природы и ведущие к нарушению господствующих в обществе моральных законов. Драматический писатель, говорит Ожье в предисловии к комедии

¹ Гюстав Лансон, История французской литературы, т. II, М., 1898, стр. 526.

«Бедные львицы», — это учитель нравственности, которому дано право «обнажать скрытые язвы общественной жизни».

Критика современных нравов носит в пьесах Ожье поверхностный характер и не поднимается до высоты социальной сатиры. Но все же именно критические тенденции его драматургии вносят в нее некоторые черты реализма, полностью отсутствующие в изображении положительных героев. Лансон, высоко оценивая драматургию Ожье в целом, выражал сожаление, что «топорное представление о симпатичном персонаже наводнило комедии Ожье добродетельными учеными и непорочными политехниками», и замечал, что писателю «хорошо удаются негодяи, полунегодяи и люди с колеблющейся честностью, — все, на чем лежит клеймо испорченности или порока»¹.

Ожье начал свою деятельность в 1840-х годах. В ранних пьесах он сразу же занял антиромантические позиции, обличая романтического героя, бунтующего против норм мещанской морали. Первое произведение Ожье — стихотворная комедия «Цикута» (1844) — было написано на античный сюжет. Комедия «Авантюристка» (1848), долго державшаяся в репертуаре ряда выдающихся французских актеров, изображала Италию начала XVII века и также была написана стихами. В следующей стихотворной пьесе, «Габриэль» (1849), Ожье обращается к изображению нравов современной Франции. Основная тема творчества Ожье этого периода — проблема буржуазной семьи. Пьеса, ставшая одним из первых произведений «школы здравого смысла», продолжала полемику с романтизмом и была посвящена защите моральных устоев буржуазной семьи и связанной с этим проблеме прав и обязанностей современной женщины.

Действие комедии происходит в доме адвоката Жюльена. Он усердно занимается делами и тяжбами и заботится о благополучии своей семьи. Но его молодая жена Габриэль заражена романтическими бреднями. Она мечтает об идеальной и возвышенной любви, необыкновенной и поэтической. Ей чужда буржуазная расчетливость мужа, его бережливость и пунктуальность. Она пренебрегает обязанностями хозяйки дома, которые кажутся ей скучной прозой, несовместимой с истинной любовью. Ожье стремится осмеять и дискредитировать образ романтической героини, отрицающей пошлую буржуазную повседневность. Содержание комедии и состоит из ряда эпизодов, доказывающих тезис об обязанностях женщины как жены, матери и хозяйки. Так, например, Габриэль мечтает о восторгах романтической любви, о прогулках при свете вечерней зари и т. д., а муж просит при-

¹ Гюстав Лансон, История французской литературы, т. II, стр. 527.

шить ему на рукав оторванную пуговицу, жалуется на состояние своего белья и недоволен плохо приготовленным супом. В конце концов, преодолев все романтические соблазны, Габриэль признает правоту мужа. Пьеса завершается торжеством «здорового смысла» и апофеозом буржуазной семьи. Н. Г. Чернышевский в рецензии на эту пьесу указывал на пошлость ее идеи, отсутствие в ней «драматического развития» и «удачно очерченных лиц». Критик, назвав «Габриэль» произведением «очень посредственного достоинства», тут же замечал, что «большая часть пьес современного французского репертуара еще гораздо ничтожнее»¹.

В дальнейшем Ожье отказывается от стихотворной формы и начинает писать свои комедии и драмы в прозе, что гораздо больше соответствовало присущему ему позитивистскому складу мышления. Одной из его лучших и наиболее популярных пьес стала комедия «Зять господина Пуарье» (1854), в которой тема укрепления семьи и буржуазной морали приобрела ярко выраженный социальный характер. Конфликт комедии основан на противопоставлении здравого смысла, бережливости и умения вести свой дела, присущих богатому буржуа Пуарье, с расточительностью, легкомыслием и дворянским чванством его зятя, разорившегося аристократа графа де Преля. В образе Пуарье Ожье изображает идеального буржуа, разбогатевшего не путем биржевых спекуляций и финансовых афер, а благодаря тому, что собирал деньги, «откладывая их по грошам и во всем себе отказывая». Он осуждает старые феодальные порядки и радуется, что старинные замки, «позорные памятники феодального права», исчезают с лица земли и что те земли, на которых они стояли, «засеют свеклой, из камня выстроят хижины для людей полезных, трудолюбивых, для пахаря, винодела». Людей он ценит не по их знатности и титулам, а по их достоинству. Но аристократия и буржуазия уже не враги. У них есть общие интересы, и Ожье призывает легитимистское дворянство «забыть распри», вступить в союз с буржуа и вместе служить отечеству. Комедия кончается апофеозом буржуазной морали и буржуазного образа жизни. Легкомысленный де Прель под влиянием урока, данного ему добродетельным буржуа, исправляется и готов из гордого графа превратиться в скромного зятя господина Пуарье: «С этой минуты я начинаю вести жизнь тихую и степенную, и, чтобы окончательно забыть старые привычки, я прошу места в вашей конторе».

В комедии «Зять господина Пуарье» четко выражено политическое кредо французской буржуазии 50-х годов XIX века.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 368, 369.

Найдя в империи твердую власть, способную оградить Францию от революции, буржуазия отказалась от прямого участия в государственном управлении, получая при этом всяческую поддержку и покровительство развитию отечественной промышленности и торговли. В этом отношении интересен спор между Пуарье и его другом Верде, который является в данном случае рупором идей автора. Господин Пуарье хвалит правительство, «оказывающее уважение промышленности», и, хотя действие пьесы происходит в 1846 году, это относится, конечно, к правительству Второй империи. Но в то же время Пуарье считает, что именно люди его класса достойны участвовать в управлении страной. «Промышленность и есть школа государственных людей, — говорит он. — Кто может взять в свои руки бразды правления, если не тот, кто доказал свое умение вести собственные дела». Верде опровергает политические рассуждения своего друга Пуарье, высказывая мысли, имеющие прямое отношение к положению французской буржуазии в период Второй империи: «Франция не лавка... Править государством считается у нас чем-то вроде приятного препровождения времени, забавы для людей, скучающих от безделья... Такие субъекты, как ты и я, тридцать лет заботятся о своем деле, наживают состояние и вдруг в один прекрасный день запирают лавочку и провозглашают себя государственными людьми. Как это легко! Не правда ли?»

Защите нравственных и материальных основ буржуазной семьи посвящена комедия «Бедные львицы» (1858), героиня которой Серафина, жена небогатого буржуа господина Поммо, нарушает основные нормы семейной добродетели: живет не по средствам и изменяет мужу. Комедия должна была показать, что стремление к роскоши является угрозой для семьи и моральных устоев общества. Пьеса, неглубоко, но живо рисовавшая картину современных нравов, была запрещена цензурой, которая соглашалась пропустить комедию на сцену лишь при условии, что Серафина скоропостижно умрет от оспы, что будет как бы наказанием за ее безнравственность. Разрешение на постановку было дано лишь после обращения Ожье к принцу Наполеону.

В идейной проблематике пьес Ожье значительное место занимает тема богатства. Истинный буржуа, он выступает не против богатства, но обличает людей, которые добиваются его «нечестными» способами.

Мировоззрение Ожье формировалось в период интенсивного развития французской промышленности и торговли. Именно в них Ожье видит дело, достойное порядочного буржуа, и путь к «честному» обогащению. Подобно Скрибу и Понсару, Ожье с неодобрением относится к биржевым спекуляциям, финансовым

аферам. Осуждению биржевого ажиотажа, создающего благоприятные условия для темных махинаций предприимчивых аферистов, посвящена комедия Ожье «Бесстыдники» (в русском переводе «Нахалы», 1861). В ней Ожье рисует нравы буржуазной прессы, находящейся в руках ловких и беспринципных дельцов, которые превращают ее в средство наживы. Мошенник Вернулье становится владельцем и редактором газеты, связывается с биржевыми спекулянтами и утверждает свою власть в обществе при помощи клеветы и доносов. «Не смущайтесь, — советует ему деятель клерикальной партии маркиз д'Оберив, — покупайте газету, бичуйте, клеветайте, бросайте грязью во всех, кто станет на вашей дороге, и вы увидите, что общество будет у ваших ног». Впервые выведенный в «Бесстыдниках» продажный журналист Жибуайе и клерикал маркиз д'Оберив становятся затем героями комедии Ожье «Сын Жибуайе» (в русском переводе «Клерикалы», 1862).

Обличению стяжательства и «нечестных» способов обогащения посвящена комедия «Господин Герен» (1864). Это одна из самых больших удач Ожье. В этой пьесе драматург создал жизненно убедительный и типичный образ очень умного, жадного и лицемерного хищника. Герой комедии — провинциальный нотариус метр Герен, который, пользуясь своим положением, обходя законы, обманывает доверяющих ему людей, ловко обделяет свои дела и добывает себе миллионное состояние. Французский критик Жюль Леметр писал: «Пронырливый, скрытный, порою с порывами благодушия, жадный, энергичный, честолюбивый, тиран в домашнем быту, весельчак с оттенком свободомыслия и вместе с тем склонный к резонерству... Герен представитель целой плеяды нотариусов и буржуа в нашей благодатной Франции и, если угодно, представитель породы хищников и кулаков перед лицом мечтателей и одураченных ими жертв». Реалистичность и убедительность комедии сильно ослаблена традиционно моралистическим финалом, когда Герен подвергается осуждению со стороны добродетельных персонажей, в которых находят свое воплощение положительные идеалы автора.

Для характеристики политических позиций Ожье интересна комедия «Сын Жибуайе». Это злой политический памфлет, направленный против партий, находящихся в оппозиции к режиму Второй империи, хотя и стоящих на резко различных политических платформах: демократов-республиканцев и легитимистов-клерикалов, сторонников власти «законной» династии Бурбонов и церкви.

Ожье стремится всячески скомпрометировать демократов в глазах буржуазной публики. Он пытается показать их как ловких политических дельцов, которые ради достижения своих тем-

ных целей легко блокируются с самыми реакционными силами, стремящимися к восстановлению дореволюционного, старого порядка, при котором «третье сословие» было лишено всех прав.

Деятели обоих направлений в пьесе показаны беспринципными политиками, скрывающими за возвышенными фразами свои корыстолюбивые помыслы. Потерпевшее духовное крушение клерикально-аристократическое движение не может выделить из своей среды талантливых деятелей. Один из руководителей клерикалов, маркиз д'Оберив, решает воспользоваться услугами Жибуайе, талантливого, но беспринципного журналиста. По словам восхищенного маркиза, Жибуайе имеет «дьявольское перо, полное яда и цинизма, которое обдаёт слюной и грязью. Этот молодец способен за гроши осыпать эпиграммами своего отца, а за пять лишних франков растереть его в порошок и съест». Клерикалы втягивают в свои интриги также разбогатевшего буржуа Марешаля, бывшего сторонника демократии, теперь мечтающего войти в аристократические круги. По определению маркиза, Марешаль — это крупная буржуазия, возненавидевшая революцию «с тех пор, как ей нечего больше от нее ждать». Для аристократов Марешаль нужный, но временный союзник. «Покроем почетом и славой этих драгоценных союзников, пока не настанет день нашего триумфа, — тогда мы отошлем их назад — на мельницу», — говорит д'Оберив. Марешаль должен выступить в палате с обличительной речью, направленной против университета как очага революционной заразы. Текст этой речи пишет по заказу клерикалов Жибуайе, незадолго до этого выступавший как демократ. Тщеславный буржуа уже заранее упивается шумным успехом своего выступления, но клерикалы внезапно поручают это выступление другому. Марешаль, обиженный аристократами, вновь становится «демократом» и произносит в палате речь против клерикалов, написанную для него сыном Жибуайе.

Смелость, с которой обычно очень осторожный и умеренный в выражении политических взглядов Ожье позволяет себе осмеивать демократов и легитимистов, объясняется тем, что он нападает здесь на побежденные и гонимые правительством Второй империи политические партии.

Но в то же время в комедии, вопреки реакционным политическим устремлениям автора, нашли отражение некоторые типичные черты нравов политических дельцов буржуазной Франции, запечатленные в ряде живых и ярких образов. Особенно выразителен образ Жибуайе. Вышедший из низов, делающий карьеру, не брезгуя самыми грязными методами, Жибуайе продает свой талант журналиста направо и налево, тому, кто больше заплатит. Типичность этого персонажа, воплощающего беспринцип-

ную парижскую литературную богему, меткость авторских наблюдений позволили выдающемуся актеру Э. Го с поразительной реалистической колоритностью дать сценический портрет Жибуайе. Но сатирическая острота образа смягчена тем, что Жибуайе выведен в пьесе как нежный отец. По ходу действия выясняется, что он жертвовал всем ради благополучия своего сына Максимилиана. Путь Жибуайе «из дворников в люди» — это тяжкий путь. И Ожье сочувствует ему. Автору близки рассуждения Жибуайе о том, что аристократию родовую и денежную пора заменить «аристократией ума», что интеллигенция должна стоять во главе общества. И поскольку Жибуайе своим трудом, лишениями, даже сделками с совестью вырастил такого интеллигента — Ожье питает к беспутному журналисту несомненную симпатию. «Чтобы потомству дворников проложить себе дорогу в обществе, нужно, конечно, больше одного поколения», — говорит Жибуайе. «Мое поколение было принесено в жертву, и было бы, право, очень глупо, если бы никто не воспользовался этой жертвой... Я питался мясом бешеной коровы в лучшие дни моей жизни, а в худшие грыз булыжник. В результате Максимилиан — доктор словесности, доктор математики, доктор прав... я хочу сделать из Максимилиана то, чего не вышло из меня; он должен быть человеком уважаемым и достойным уважения». И Максимилиан действительно обладает всеми качествами положительного буржуазного героя — он скромный, трудолюбив, образован, он носитель порядочности и высокой добродетели, за что Ожье и награждает его рукой любимой девушки (дочери Марешаля) и ее солидным приданым.

В драматургии Ожье периода 1870—1880-х годов продолжают развиваться те же темы, по-прежнему он выступает учителем нравственности, особое внимание уделяя вопросам семьи, брака, развода, незаконных детей и другим «проблемам» такого же рода.

Драматургия Ожье является важным этапом в истории французской драмы и в истории французского театра. В комедиях Ожье был создан тот тип буржуазной драмы второй половины XIX века, который надолго утвердился на сцене и оказал значительное воздействие на развитие европейской драматургии.

Этот тип драмы сложился в ту всемирно-историческую эпоху, когда, по определению В. И. Ленина, в Европе «революционность буржуазной демократии уже умирала»¹. Умирание, вырождение идей, одухотворявших предшествовавший период в истории литературы и театра, определило и основные черты буржуазной драмы эпохи: скудность и ограниченность ее идейной

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10.

проблематики и отказ от правдивого и смелого изображения современной жизни и ее непримиримых социальных противоречий и конфликтов.

В репертуаре французского театра 1850—1860-х годов наряду с произведениями Ожье большое место занимали пьесы Александра Дюма-сына (1826—1895). В идейном отношении Дюма близок Ожье. Подобно последнему, он стремится выступать учителем нравственности. Основной пафос его драматургии заключается в критике современных нравов во имя утверждения моральных устоев буржуазного общества. Этим определяется и главная тема Дюма — борьба с разложением семьи.

Но Дюма не повторяет Ожье. При большой близости их идейных и эстетических принципов Дюма вносит во французскую буржуазную драму некоторые новые черты. Он несколько расширил круг вопросов буржуазной нравоучительной драмы и ввел в нее новых героев, появление которых на театральных подмостках воспринималось в наиболее консервативных кругах как угроза для общественных нравов.

Дюма отходит от ригоризма «буржуа 1850 года» Ожье с его прямолинейными и жесткими нравственными воззрениями. Он как бы несколько смягчает и осовременивает понятия буржуазной морали. В лучших пьесах Дюма звучит тема защиты «без вины виноватых» людей, запятнанных с точки зрения официальной нравственности, но тем не менее достойных жалости и сочувствия. Отсюда обращение к темам трагической судьбы падшей женщины («Дама с камелиями») или положения незаконных детей («Побочный сын») и т. д. Эти темы, пугавшие публику своей «смелостью», в сущности, должны были продемонстрировать гуманистический характер буржуазной морали и утвердить ее нормы как нормы общечеловеческой нравственности. Новые черты, вносимые Дюма в содержание буржуазной нравоучительной пьесы, определяли собой и художественное своеобразие его драматургии. Для Ожье главным средством обличения общественных пороков был смех, а излюбленным драматическим жанром была комедия. Дюма стремится вызвать у зрителя жалость или гневное осуждение. Он мало пользуется приемами комизма. И для него характерно обращение к форме серьезной проблемно-психологической драмы, нередко с оттенком мелодраматизма.

В первой и наиболее значительной драме Дюма «Дама с камелиями» (1852) изображена драматическая судьба падшей женщины Маргариты Готье. Под влиянием чистой любви к Арману Дювалю Маргарита решает порвать со своим прошлым и мечтает о тихом семейном счастье. Но общество осуждает сближение добродетельного молодого человека с женщиной запятнанной

репутации. К тому же поведение Армана может помешать счастью его сестры, ибо родители ее жениха требуют прекращения позорной для Дюваля связи. Признавая святость буржуазной морали, Маргарита отказывается от своего счастья и порывает с Арманом. В пятом акте Маргарита умирает от чахотки.

Дюма опозитивировал образ падшей женщины, показав ее способность забыть все материальные расчеты ради чистой любви. Нравственное благородство Маргариты, преклонившейся перед святостью семейного очага, находит должную оценку со стороны добродетельных буржуа — родителей Армана, в финале дающих согласие на его брак с ней. Но сделать Маргариту женой Дюваля Дюма не мог решиться, ибо это было бы нарушением норм буржуазной морали. Вот тут на помощь драматургу и приходит чахотка Маргариты, которая избавляет Армана от неравного брака и усиливает ореол мученичества вокруг образа добродетельной падшей женщины, жертвующей собой во имя морали буржуазного общества.

Драма Дюма была воспринята реакционными буржуазными кругами как «апофеоз порока». Против «Дамы с камелиями» выступили критик Жюль Жанен и драматурги Ожье, Баррьер и Тибу со своими пьесами, полемизировавшими с Дюма. Ожье в пьесе «Замужество Олимпы» (1855) показывает опасность, угрожающую буржуазному обществу: он обличает порочных женщин с запятанной репутацией, прожигающих в среду честных людей и способствующих падению их нравственности. Герой пьесы, наивный молодой человек, увлекается хищной авантюристкой, разыгрывающей перед ним роль раскаявшейся грешницы, желая стать его женой. «Он вообразил себя Дидье, а меня Марьон Делорм, понимаешь? Я, разумеется, тотчас же попала ему в тон и разыграла свою роль как нельзя лучше», — цинично говорит Олимпа. Положительный герой пьесы Ожье прямо указывает на опасность идеализации и введения в литературу образов падших женщин: «Конек нашего времени — восстановление падших женщин... погибших, как теперь говорят; наши поэты, романисты, драматурги наполняют молодые головы горячечным бредом искупления путем любви... чем эти женщины ловко пользуются...»

В 1853 году появилась пьеса Теодора Баррьера и Ламбера Тибу «Мраморные девицы», в которой авторы, почти целиком следуя сюжету «Дамы с камелиями», освобождают его от сентиментальной идеализации падших женщин. Жадная, бессердечная авантюристка Марго обольщает молодого художника Рафаэля, уезжает с ним в деревню и через две недели уходит от своего разорившегося любовника к богатому графу; Рафаэль в отчаянии выпивает яд.

Комедия «Полусвет» (1855) была своего рода ответом Дюма

критикам «Дамы с камелиями», которые обвиняли его в том, что, превознося добродетель «падшей женщины», он осудил жестокость света. В новой пьесе Дюма выводит иной образ женщины с темным прошлым. Маргарита Готье вызывает симпатию потому, что ей доступны высокие чувства любви и самопожертвования, потому что она преклоняется перед моральными законами общества, которое ее отвергает. Главное лицо «Полусвета» Сюзанна д'Анж — авантюристка, не признающая никаких нравственных норм. Если Маргарита из самых благородных побуждений отказывается от счастья с любимым человеком, принадлежащим к «свету», то Сюзанна стремится проникнуть в светские круги, для чего пытается обмануть честного и доверчивого Раймонда де Нанжака и, скрыв свое прошлое, стать его женой.

Представитель мнения «света» Оливье де Жален, сам ранее находившийся в связи с Сюзанной, желая спасти своего друга Раймонда, раскрывает перед ним ее темное прошлое и ее подлинные цели. Разоблаченная авантюристка покидает Париж. Жален женится на полюбившей его добродетельной Марселле, которая, живя в «полусвете», осталась, однако, честной девушкой.

Дюма в этой пьесе дает изображение нравов одной из прослоек буржуазно-аристократического общества, которая, с легкой руки автора, получила название «полусвета». Это круг людей, на первый взгляд ничем не отличающийся от «света», то есть верхушки общества. Но это только «полусвет», в котором обитают люди, запятнавшие себя какими-либо проступками против чести и честности, утратившие представление о добре и руководствующиеся только жадной наживы и циничным расчетом.

«Полусвет» — это типичный образец дидактической пьесы Дюма. Драматургические особенности комедии характерны для художественной структуры его пьес.

Идейную основу «Полусвета» составляет тезис, утверждающий, что между добродетелью и пороком, между светом и полусветом лежит непреодолимая грань. Эта мысль, точно и ясно сформулированная в высказываниях положительного героя, доказывается всей системой образов, всем развитием действия. Сюжет пьесы — это стройная система аргументированных доказательств, раскрывающихся в соответствующих сценических ситуациях, а главным образом в диалогах действующих лиц, которая и ведет к логически подготовленному финалу.

Построение пьесы как ряда логических доказательств определенного тезиса еще подчеркивается тем, что действующие лица часто непосредственно выражают мысли автора и начинают комментировать идею пьесы. Этот прием разрушает характеры, лишает сценическое действие жизненной достоверности и убедительности. Дюма стремится смягчить обнаженность дидактиче-

ского замысла мастерством построения сюжета-интриги, занимательностью сценических ситуаций и любовно-романтическими и сентиментальными мотивами, связанными с судьбами положительных героев.

В комедии «Денежный вопрос» (1857) Дюма с моралистических позиций осуждает злоупотребления, совершаемые в погоне за наживой, и в особенности биржевые спекуляции. Самый убедительный и жизненный образ пьесы — делец Жан Жиро, монолог которого в первом акте представляет собой панегирик в честь денег. «Можно оспаривать добродетель, красоту, храбрость, гений, но деньги — никогда. Нет человека, который бы не признавал власти денег... Для чего существуют лавки, корабли, железные дороги, заводы, театры, музеи, процессы между родными, открытия, убийства? Все для презренного металла, который зовут деньгами или золотом, и тот, кто успеет больше нажить денег, будет больше почитаем. В наш век одна цель — разбогатеть...». Тот же Жиро говорит, как невыгодно быть добродетельным в обществе, где все расценивается на деньги.

В пьесах, написанных в 1870—1880-х годах, Дюма продолжает выступать «учителем нравственности». Он по-прежнему обращается преимущественно к теме распада буржуазной семьи. В комедии «Г-н Альфонс», которая быстро приобрела большую известность, он осуждает браки по расчету. Сюжет пьесы служит развитием морального тезиса, который в данном случае доказывается, так сказать, «от противного», демонстрируя, как не должен поступать честный буржуа в вопросах любви и брака. Герой комедии Альфонс, чье имя вскоре стало нарицательным, отказывается от своего незаконного ребенка и готов жениться по расчету на немолодой, но богатой женщине. В пьесах Дюма этого периода появляются тенденции, характерные для буржуазной литературы и искусства конца века: слабее звучат гуманистические мотивы, смягчается острота критики общественных нравов. В изображении жизни усиливаются черты абстрактности и схематизма. Это логически ведет к тому, что тема защиты идейных и моральных основ буржуазного общества раскрывается в некоторых произведениях писателя с жесткой и откровенной прямолинейностью. Характерна в этом отношении пьеса «Жена Клода» (1873), представляющая собой иллюстрацию тех положений, которые Дюма выдвинул в памфлете «Мужчина-женщина», доказывая право мужа убить неверную жену.

Героиня пьесы Цезарина — лживая и порочная женщина, она не только обманывает мужа, но, кроме того, еще воровка. Клод, напротив, добродетельный человек и идеальный муж. Цезарина уходит от него к любовнику. Клод талантливый инженер. Он

изобретает артиллерийское орудие нового типа, что сулит ему славу и богатство. Цезарина, оставленная любовником, возвращается в семью и старается получить прощение мужа. Не добившись этого, она хочет отомстить Клоду и в конце концов похищает чертежи его изобретения, чтобы передать их секретному агенту иностранного государства. Однако Клод узнает о новом преступлении жены и в справедливом гневе убивает ее.

Образы пьесы схематичны и безжизненны. Это не живые люди, а символы, условные обозначения понятий добра и порока. В лице Цезарины Дюма как будто бы обличает нравы. Но на самом деле пьеса Дюма показывает, какими чудовищами являются люди, которые нарушают нормы буржуазной морали, разрушают семью и угрожают безопасности государства. Отказ от критического изображения общественных нравов, абстрактность и символика образов в сочетании с мелодраматическим сюжетом — все это свойственно и драме «Иностранка» (1876).

Героиня драмы миссис Кларксон — женщина авантюрной судьбы и эксцентричного характера. Она мулатка, дочь рабыни и господина, была когда-то продана, бежала, вышла замуж и бежала от мужа, одержимая местью белым. Она влюблена в бедного и добродетельного молодого человека Жерара, который любит столь же добродетельную подругу своего детства герцогиню де Сетмон, когда-то насильно выданную замуж за богатого титулованного негодяя, который в свою очередь любит ослепительную миссис Кларксон и совершенно равнодушен к собственной жене. Однако герцог де Сетмон жаждет крови несчастного Жерара и вызывает его на дуэль. Возникает опасность, что порок восторжествует, но в этот момент автор выпускает на сцену неожиданно приехавшего из Америки мужа миссис Кларксон. Это крупный делец, богач, добрейший человек, который быстро восстанавливает справедливость, убивая негодяя герцога. Огорченная миссис Кларксон видит в крушении своих планов наказующий перст божий, руку судьбы; с горя она примиряется с мужем и отбывает с ним в Америку. Жерар и герцогиня обретают заслуженное счастье, соединяясь в законном браке. Добродетель восторжествовала, а чтобы зритель не очень волновался на этот счет в течение спектакля и был уверен, что так именно и будет, Дюма ввел в комедию эпизодическое лицо — доктора Ремонена, назначением которого было с самого начала пьесы успокаивать зрителя уверениями, что все кончится благополучно и порок будет наказан.

В пьесах Дюма-сына получили выражение некоторые существенные черты французской драматургии второй половины XIX века. Дюма вместе с Ожье и Сарду создает тип драмы, выразившей мировоззрение класса, уже достигшего зенита сво-

его исторического подъема. Этим порождалось то основное настроение французской буржуазной драмы, которое Салтыков-Щедрин определял как склонность к «полному, безапелляционному доволству существующими формами жизни»¹. Для этой драматургии характерно использование приемов реалистического изображения действительности при отказе от самой сущности метода критического реализма, неприемлемого для апологетического буржуазного искусства. Отказываясь от глубокого вскрытия социальных пороков буржуазного общества, эта драматургия все недостатки «существующих форм жизни» рассматривала как следствие дурных нравов отдельных лиц или групп общества. Задачей драматического писателя и театра объявлялась борьба с нарушением установленных буржуазной моралью законов, которые утверждались как законы общечеловеческой нравственности.

Буржуазная драма середины и второй половины XIX века как бы возвращалась к задачам, которые столетие назад ставила перед собой просветительская драматургия. Это проявляется и в тематике произведений Ожье и Дюма, и в подчеркнутом дидактизме пьес, которые пишутся как доказательство определенного морального тезиса, и даже в заглавиях пьес («Побочный сын» и «Блудный отец» Дюма). Но идеи драматургов-просветителей остаются чуждыми потомкам. Обличение моральной испорченности аристократии в мещанской драме XVIII века и противопоставление ей высоких нравственных принципов «третьего сословия» было, по существу, моральной подготовкой революции. Поэтому этические начала, утверждавшиеся просветительской нравоучительной драмой, имели гуманистический смысл и совпадали с нормами общечеловеческой морали, морали народной, которые грубо попирались в феодально-аристократическом обществе. Просветители XVIII века не видели противоречий рождающегося буржуазного общества. Они не были своеобразными защитниками узкоклассовых интересов и выступали как представители демократического большинства.

Общественная функция нравоучительной буржуазной драмы второй половины XIX века была совершенно иной и имела реакционно-охранительный характер. Само обращение Ожье, Дюма и других драматургов этого направления к типу дидактической драмы было обусловлено чуждостью им метода критического реализма, предполагающего правдивое изображение действительности в ее типичных явлениях, и необходимостью декларативного утверждения тезиса, справедливость которого доказывалась при помощи искусно подобранных аргументов.

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. V, 1937, стр. 211.

В пьесах Ожье, Дюма и их единомышленников можно найти отдельные типичные характеры дельцов и хищников всякого рода. Но эти драматурги никогда не раскрывают типических обстоятельств буржуазного мира.

Этот тип пьесы, складывающийся в комедиях Ожье, приобрел законченную форму у Дюма, который сам определил его как особый род пьесы, имеющей в основе нравственный тезис, «*pièce à thèse*». Отсюда и драматургические особенности пьес Дюма, в которых сквозь жизненное правдоподобие лиц и событий всегда ощущается организующая и направляющая воля автора. Этим в известной мере снижается убедительность образов и драматизм коллизий. Судьбы героев и развитие событий настолько явно подчинены дидактической цели и аргументация основного тезиса настолько прямолинейна, что еще задолго до конца пьесы зритель уже догадывается, чем она должна закончиться, но он не знает, как это произойдет. Интерес зрителя поддерживается при помощи мастерски разработанного сюжета, изобилующего неожиданными положениями, в том числе и такими, которые как бы намечают возможность иной развязки. Поэтому заинтересованность зрителя событиями пьесы не только не слабеет, но приобретает особый характер: публика ждет определенной развязки, подготовленной логикой развития действия, а неожиданные повороты сюжета порождают некоторую неуверенность в характере финала.

Эти принципы построения пьесы характерны для французской репертуарной драматургии второй половины века. Не случайно театральный критик этого времени Сарсе, изучая композицию пьес современных драматургов, сформулировал принцип так называемой «обязательной сцены» — «*scène a faire*», сцены, которая подготовлена логикой сюжета, а потому ожидается зрителем. «Именно это ожидание, — писал Сарсе, — смешанное с неуверенностью, и составляет главную прелесть театра».

В драматургии Ожье и Дюма уже наметился разрыв между репертуарными пьесами и большой литературой, который, будучи одним из проявлений идейного оскудения буржуазного театра, углублялся и ширился с каждым десятилетием. Этот разрыв нашел наиболее полное воплощение в драматургии Викторьена Сарду (1831—1908). Его пьесы наряду с произведениями других драматургов такого же типа образовали особую категорию драматических произведений, которые, не отличаясь литературными достоинствами и не входя в число явлений литературной жизни, были предназначены для сцены и составляли основу театрального репертуара.

Напрасно было бы отыскивать какие-либо общие художественно-эстетические принципы драматургии Сарду. Она насквозь

эклектична. Сарду готов писать пьесы любых жанров и подделываться под любое художественное направление, лишь бы это обеспечивало успех у публики. Лансон писал, что в пьесах Сарду всегда чувствуется «сочинитель, спекулирующий на умственной и нравственной вульгарности своей публики и не задающийся другой целью, кроме стремления добиться ста или двухсот представлений при полном театре»¹.

Сарду в совершенстве постиг вкусы своей публики. Великолепно зная законы сцены и будучи «гением театрального эффекта», он умел вызвать интерес зрительного зала увлекательной интригой мелодраматического или фарсово-водевильного характера, умел давать живые, хотя и поверхностные зарисовки современных нравов или смешные карикатуры на «модных» политических деятелей. Успеху пьес Сарду много способствовала театральная эффектность персонажей. Образы действующих лиц в его произведениях — это прежде всего хорошо сделанные, выигрышные роли для актеров.

Обращение Сарду к вкусам мещанской публики определяло темы и жанры его пьес. В течение более полувека он поставлял в театры разнообразные изделия своей многоликой музы, среди которых были и комедии нравов из современной жизни («Простофили»), и псевдоромантические драмы на исторические сюжеты («Родина»), и сентиментально-нравоучительные пьесы в манере Дюма-сына, и исторические комедии скрибовского образца («Мадам Сан-Жен»), множество веселых и легких комедий водевильного типа («Друзья-приятели», «Мушинные лапки», «Разведемся»).

Сарду дебютировал в драматургии в 1854 году и в начале 1860-х годов, после шумного успеха комедий «Мушинные лапки», «Друзья-приятели» и «Простофили», приобрел огромную популярность в буржуазных кругах.

Значение Сарду нельзя ограничивать его ролью поставщика развлекательного репертуара. Его многочисленные пьесы, несмотря на звучавшие в них иногда насмешливые нотки, были проникнуты апологетическим утверждением основ буржуазного общества, что с большой очевидностью проявилось в одной из его первых пьес, в комедии «Простофили» (1862). Это сатира на людей, недовольных современным порядком. В виде комических персонажей автор изображает врагов «справа» и «слева». Первый — аристократ-легитимист, второй — старый республиканец, хранящий верность идеям революции 1789 года. Этим «простофилям», которые живут в прошлом, противопоставлен поло-

¹ Гюстав Лансон, История французской литературы, т. II, стр. 526.

жительный герой, довольный жизнью буржуа, как бы воплощающий собой здравый смысл современности.

Комедия «Простофили» вызвала суровую оценку у М. Е. Салтыкова-Щедрина, который, сближая пьесу Сарду с «Сыном Жибуае» Ожье, отмечал общие для них черты: полное довольство существующими формами жизни и решительный отказ от какого бы то ни было стремления к лучшему.

Многочисленные исторические драмы Сарду представляют собой либо мелодрамы, в которых история служит лишь декорацией, придающей романтический колорит традиционной любовной интриге, либо исторический анекдот, разработанный в форме комедии скрибовского типа.

Примером исторической мелодрамы может служить пьеса «Родина» (1869; в русских переводах «Граф де Ризоор» и «Фландрия»). В этой драме Сарду рисует события, относящиеся ко времени буржуазной революции в Нидерландах (вторая половина XVI века) и освободительной борьбы нидерландского народа против испанского владычества. Но Сарду не привлекает возможность разработки темы революции. Исторические события, отраженные в пьесе, он трактует как борьбу двух враждебных народов, двух стран. Причем испанцы изображены как жестокие и кровожадные изверги, а все фламандцы — благородные герои. В пьесе упоминаются имена деятелей нидерландской революции (Эгмонт, Вильгельм Оранский), но в основе фабулы лежит традиционное изображение любовного треугольника: муж, жена и любовник. Это драма любви, ненависти и ревности с крепко сделанной мелодраматической интригой, в которой исторические события оттеснены на задний план.

Действие драмы происходит в Брюсселе в 1568 году, вскоре после народного восстания, которое было подавлено испанскими властями. По приказу герцога Альбы непокорных фламандцев расстреливают на улицах, вешают, сжигают на кострах. Но тайная борьба против испанского владычества продолжается. Герой пьесы, граф де Ризоор, друг и сподвижник Вильгельма Оранского, стоит во главе заговорщиков-патриотов, которые готовят восстание. Граф ежечасно рискует своей жизнью, живя среди врагов-испанцев. Но удар, приводящий к трагической развязке, наносят ему не враги, а горячо любимая им жена, Долорес. Пылкая испанка оскорблена тем, что родина для де Ризоора дороже жены, и проникается к нему ненавистью. Полюбив молодого фламандца Карлоо и желая спасти его от мести мужа, который случайно узнает о их любовных свиданиях, Долорес сообщает герцогу Альбе о готовящемся восстании и называет имена заговорщиков. Патриоты осуждены на смерть, но среди них и Карлоо, вместе с де Ризоором стоявший во главе движе-

ния. Однако Карлоо получает помилование от Альбы за спасение его дочери. Долорес как будто близка к достижению своей цели — граф осужден на смерть, ей и ее любовнику ничто не угрожает. Но де Ризоор перед смертью, прощая Карлоо его вину, поручает ему найти предателя, открывшего тайну заговора испанцам, и отомстить. Заключительная сцена происходит в доме графа Ризоора. На улице раздается барабанный бой — это ведут к месту казни осужденных. Карлоо узнает, что в руки испанцев их предала Долорес. В отчаянии он проклинает свою любовницу. Окно освещается пламенем костра, на котором гибнут обреченные патриоты. Ударом кинжала он поражает Долорес и бросается из окна с криком: «Палач!.. Твой счет не полон!.. Место на костре... место мне!»

Тема патриотизма, которая дана самим названием пьесы, отесняется на задний план мелодраматически разработанной семейной драмой графа де Ризоора и изображением роковой любви Долорес и Карлоо. В образах главных героев пьесы нет ничего исторического, типичного для изображаемой эпохи, ее образа мыслей и нравов. Они как бы участники вечной драмы, которую всегда будут порождать человеческие страсти, мысли и стремления: любовь, ревность, ненависть и другие. Историей автор пользуется как эффектным декоративным фоном, мрачный колорит которого гармонирует с роковыми страстями героев и мелодраматическими ужасами событий.

В художественном строе пьесы заметно подражание романтизму. Но Сарду усваивает лишь внешнюю форму романтической драмы, превращая пьесу в драму положений и внешних эффектов. Драматизм характеров и их столкновений заменяется драматизмом мелодраматических ситуаций, которые играют настолько активную роль, что иногда дополняют образ или раскрывают его новую грань даже без участия актера. Такова сцена, в которой звонарь Жонас, ранее выступавший как комический персонаж, должен подать с колокольни условный сигнал, означающий, что Вильгельм Оранский может войти в город. Заговор раскрыт, и герцог Альба, желая захватить принца, заставляет звонаря дать этот сигнал под угрозой смерти. Жонас в сопровождении солдат поднимается на колокольню. В наступившей тишине раздается погребальный звон. «Да, герцог, — говорит Карлоо испуганному Альбе, — да, этот сигнал... возвещает Вильгельму Оранскому: «Не входи...» Этот сигнал спасает его и вместе с ним свободу Фландрии!» Разъяренный герцог приказывает убить звонаря. Раздается выстрел, колокол смолкает. Солдаты вносят труп Жонаса. Ризоор, обращаясь к погибшему, произносит: «Бедный, безвестный мученик!.. Один миг сделал тебя героем!» И действительно, в один миг по воле ав-

тора Жонас превратился в героя. У зрителя остается в памяти образ самоотверженного патриота, созданный при помощи умело примененного сценического приема. Такого рода эффектами насыщена вся пьеса. Они должны вызывать у зрителя чувство ужаса, которым Сарду заменяет подлинный трагизм. На протяжении действия драмы кроважидные солдаты герцога Альбы расстреливают, вешают, топят, пытаются и сжигают на кострах, звучат выстрелы, раздается погребальный звон, гремят барабаны, сцена освещается заревом и так далее.

Образом исторической комедии скрибовского типа является пьеса «Мадам Сан-Жен» (1894), написанная в период Третьей республики и быстро ставшая одним из популярнейших произведений Сарду. Успех «Мадам Сан-Жен» во Франции помимо эффективности ролей и занимательности сюжета усиливался тем, что Сарду в этой пьесе умело приспособил к мещанским вкусам своего зрителя модную тогда в буржуазных кругах идею бонапартизма. Событие героической эпохи революции и наполеоновских войн представляли в «Мадам Сан-Жен» в виде забавной веселой комедии, которая рассказывала о головокружительной судьбе бойкой и удачливой содержательницы прачечного заведения, становящейся герцогиней.

Действие пьесы начинается в Париже 10 августа 1792 года, в самый разгар революционных событий, во время штурма королевского дворца. В прачечной Катрин Юбше сходятся почти все главные герои пьесы: здесь и сама хозяйка, молодая и бойкая особа, прозванная «мадам Сан-Жен», то есть — «дамой без церемоний», ее жених — сержант национальной гвардии Лефевр и будущий министр полиции при Наполеоне, скромный чиновник Фуше, который подсмеивается над пристрастием Катрин к молодому офицеру, корсиканцу с труднопроизносимым именем — не то Тимолон, не Наполеон Буонапарте.

В следующих актах пьесы события происходят уже при дворе императора Наполеона. Катрин, служившая маркитанткой в армии, вышла замуж за Лефевра, который сделал блестящую карьеру, стал маршалом и получил титул герцога Данцигского. Хитрый Фуше ныне всеильный министр полиции. Катрин, став герцогиней, по характеру и привычкам остается прежней парижской прачкой. Ее прямота, откровенность и манеры полковой маркитантки вызывают негодование придворных, которые пытаются восстанавить против нее императора. Катрин угрожает большая опасность. Но во время объяснения с герцогиней император неожиданно узнает в ней молоденькую прачку, которой много лет назад лейтенант Буонапарте, сидевший без денег, задолжал сорок франков. Катрин хочет получить долг. Наполеон, как истый буржуа, торгуется: «Сорок франков

за одну починку? Это слишком дорого; мое белье было не так уж плохо».

С основной линией комедии связан сюжетный мотив, рассказывающий о приключениях молодого аристократа, австрийского барона Нейперга. В первом действии Катрин спасает Нейперга от разыскивающих его национальных гвардейцев. Потом она спасает Нейперга, ставшего австрийским послом при дворе Наполеона, от гнева императора, который ревнует к нему свою жену.

В комедии изображена эпоха рождения буржуазного общества, для появления которого на свет, как писал К. Маркс, «понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов»¹. Но Сарду видит в этой эпохе иное — неограниченные возможности, которые открываются перед предприимчивым и умным человеком. Падение феодальной монархии, революция, наполеоновские войны — все это нужно было лишь для того, чтобы место старой знати заняла более достойная аристократия — буржуазная. Сарду показывает демократическое происхождение новой знати, в прошлом торговцев, парикмахеров, трактирщиков, прачек и солдат — людей, которые по праву гордятся тем, что являются «не потомками, а предками».

Логика сюжета и тирады героев должны убедить публику, что в судьбе главных персонажей комедии воплощается лежащий в основе буржуазного порядка принцип социальной справедливости, который открывает перед каждым человеком из народа путь к богатству и знатности.

Снимая героическую тему изображаемой эпохи, Сарду соответственно в комедийно-бытовом плане трактует и образы исторических лиц, что делает их более близкими и понятными буржуазному зрителю. Так, даже Наполеона, чей образ был для многих поколений французов символом славы и величия страны, Сарду превращает в действующее лицо комедии, в буржуа, сделавшего хорошую карьеру.

Играя на интересе публики к частной жизни великих людей, Сарду сообщает, что Наполеон в молодости носил штопаное белье и мечтал стать владельцем мебельной лавки, а став императором, не оставил скверной привычки неприлично ругаться, был скуповат и не любил платить долгов.

В погоне за эффектными сюжетами Сарду обращался к различным историческим эпохам. Им были написаны пьесы из истории России — «Федора» (1882), Византии — «Теодора» (1884), из времен французской революции — «Термидор» (1891),

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 120.

Испании XVI века — «Колдунья» (1903) и другие. Написанная в угоду буржуазной публике, драма «Термидор» представляла собой клевету на французскую революцию и якобинцев. Постановка «Термидора» вызвала такое возмущение в демократических кругах, что даже реакционное правительство Третьей республики вынуждено было снять пьесу с репертуара.

Отыскивая занимательные сюжеты, способные принести пьесе успех у публики, Сарду не остановился перед переделкой «Дон-Кихота» Сервантеса в пустой фарс. Искажая «Дон-Кихота», Сарду, по его словам, преследовал цель «заставить посмеяться самых серьезных, неприступных буржуа». Взяв из романа «несколько выгодных в сценическом отношении эпизодов» и представив их «в целом ряде забавных картин», Сарду отказался от передачи идеи романа, заявив, что его не интересует «скудная философская сторона произведения Сервантеса».

В статье о современной французской драматургии «Драматурги-паразиты во Франции» М. Е. Салтыков-Щедрин относит пьесы Ожье и Сарду к числу явлений, которые свидетельствуют о глубоком упадке французской драмы.

Произведения этих драматургов Салтыков-Щедрин рассматривает «как порождение известного жизненного строя». Писателей, которые при Наполеоне III «смело» нападали на республиканцев и защищали буржуазный порядок и режим Второй империи, Салтыков-Щедрин назвал «драматургами-паразитами». В современной Франции «паразитство» проникло «и в сферу искусства, — пишет великий русский сатирик. — Оно явилось туда не в виде сатиры, бичующей общественные или людские пороки, не в виде плача над гибнущим обществом, не в виде крика в пользу угнетенного и забытого добра, но в виде безусловного дифирамба грубой силе, в виде оскорбления, брошенного не могущим защищаться побежденным»¹. Салтыков-Щедрин не утверждает, что все эти писатели беспринципные люди, готовые продать свои убеждения и свое перо тем, кто стоит у власти. Он пишет, что среди них могут быть «и те, которые действительно посвящают себя исключительному служению стране». Но сущность явления не меняется, выступает ли писатель как «рыцарь индустрии», то есть аферист, отдающий свое перо тому, кто больше заплатит, или делает то же по искреннему побуждению.

Неверно было бы представлять французский театр 1850—1860-х годов только как театр нравоучительных комедий и драм Ожье и Дюма и, в общем, проникнутых той же моралью про-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. V, стр. 219.

изведений Сарду. Этот период в истории французского театра был отмечен блестящим расцветом комедий водевильного типа и оперетты. Эти легкие жанры вливались в основное русло репертуара и в значительной мере определяли характер театральной жизни Парижа Второй империи. Эти жанры отвечали вкусу пестрой и разнообразной парижской публики. Проливая слезы во время представления нравоучительных драм, эта публика охотно шла в какой-либо из бульварных театров, которые отнюдь не являлись «школой добродетели». Но зато там можно было развлечься, не ощущая при этом морализующей тенденции автора, можно было просто посмеяться веселой и непринужденной шутке, послушать остроумные куплеты, порой не лишенные намеков на события современности, и посмотреть модный канкан.

В жанре комедии и водевиля выступали многие драматурги. Сарду, хорошо знавший вкусы парижского зрителя, щедро снабжал театры веселыми и непритязательными комедиями. С шумным успехом шли пьесы Анри Мельяка (1832—1899) и Людовика Галеви (1834—1908). Этими драматургами, в наши дни более известными в качестве либреттистов, был написан ряд репертуарных комедий («Маленькая маркиза», «Фру-Фру» и другие). Комедия Мельяка и Галеви «Фру-Фру», сочетавшая занимательность сюжета с поверхностным психологизмом и сентиментальностью, вошла в репертуар многих выдающихся актрис Европы благодаря выигранным роли героини Жильберты — женщины, которая бросает мужа и ребенка, а затем раскаивается и умирает от чахотки. В русском театре эта пьеса шла под названием «Ветерок».

Мельяк и Галеви создали своеобразный жанр комедий «Парижской жизни», к которому принадлежали и произведения Лабиша. Эжен Лабиш (1815—1888) был одним из наиболее талантливых и популярных драматургов Второй империи. Его многочисленные комедии и водевили (всего им было написано более ста пьес) завоевали ему широкую известность во Франции и далеко за ее пределами.

Драматургия Лабиша была связана с парижскими театрами бульваров, вкусы своеобразной публики которых оказали большое влияние на идейные и художественные особенности его пьес. В этих театрах можно было увидеть богатых прожигателей жизни, искавших в театре легкого и бездумного веселья. Охотно посещали театры бульваров и многочисленные мелкие буржуа и демократическая интеллигенция, которые особенно бурно реагировали на сатирические выпады комедий Лабиша против состоятельных и богатых буржуазных кругов, против знати и военщины.

Драматургия Лабиша представляет собой значительное и интересное явление в истории французской комедии. Лабиш — общепризнанный мастер водевиля. Он классик этого вида легкой комедии. Развивая традиции скрибовского водевиля, он виртуозно и непринужденно строит увлекательные сюжеты. Поражая зрителя неисчерпаемым комизмом и смелой выдумкой, он умеет несколькими выразительными штрихами очертить комический характер своего героя. Но Лабиш гораздо более критически относился к буржуазным нравам и буржуазному образу жизни — к тому, что было предметом апологетического утверждения для Скриба.

Обращаясь к изображению современного буржуа, который является основным героем его произведений, Лабиш с острой наблюдательностью подмечает его комические черты: эгоизм, лицемерие, мещанское самодовольство и пошлость. Критическое отношение Лабиша к современным нравам вносит в его пьесы черты сатиры и некоторые реалистические элементы, для воплощений которых форма водевиля оказывается слишком узкой. Поэтому в драматургии Лабиша совершается переход от традиционного водевиля к многоактному водевилю или комедии с куплетами и к комедии нравов, еще сохраняющей некоторые черты водевиля, но уже лишенной куплетов и дающей более глубокую разработку характеров.

В своих пьесах Лабиш создает галерею живых и ярких образов представителей буржуазного общества. Это богатые и зажиточные буржуа, чиновники, мелкие служащие, военные, наполеоновская знать.

Следуя традиции французского народного фарса, Лабиш охотно противопоставляет жадным и лицемерным буржуа образы здравомыслящих людей из народа. Оттуда же и такая черта пьес Лабиша, как склонность к веселому фарсу и безудержной буффонаде, придающим его произведениям яркую театральность и вызывающим неудержимый хохот в зрительном зале. Но сатирические и реалистические тенденции в большинстве пьес Лабиша ограничены приемами водевильной комедии и, очевидно, вкусами буржуазной публики, требовавшей от комедии не сатирического обличения нравов, а смешных характеров и забавных положений.

К числу лучших одноактных водевилей Лабиша принадлежит «Мизантроп» (1852), в котором в шуточной форме высказывается мысль, что правда и честность не нужны в буржуазном обществе. Герой водевиля — рантье Шифонне, убежденный, что все люди лгуны, нанимает себе в дом честного водоноса крестьянина Машавуана для того, чтобы он говорил ему правду. Но правда оказывается весьма беспокойной для богатого буржуа.

Простодушный и прямой Машавуан разоблачает ложь и обман, проникающие во все области жизни его хозяина. Так, Шифонне отказывается дать в долг деньги своему знакомому, говоря, что их у него нет, а Машавуан доказывает, что он говорит неправду, и в доказательство приносит бумажник с деньгами. Шифонне, уклоняясь от дежурств в национальной гвардии, велит швейцару говорить, что Шифонне в этом доме не живет, но Машавуан, возмущенный этой ложью, разоблачает ее и сам приносит своему хозяину повестку. Шифонне скрывает, что он носит парик, — Машавуан приносит ему парик в присутствии дамы и т. д. Изнемогающий от правды Шифонне восклицает: «О правда, святая правда! Я излечился от желания тебя слышать!» Но правда недолго нарушает спокойствие жизни почтенного буржуа: под воздействием окружающей его среды Машавуан сам начинает лгать, сначала будучи вынужден к этому, а потом и добровольно.

Наиболее значительными и популярными произведениями Лабиша являются его многоактные комедии-водевили; лучшие из них — «Соломенная шляпка» (1851), «Путешествие мсье Перришона» (1860), «Копилка» (1864).

Водевиль «Соломенная шляпка» изображает невероятные события, происходящие в день свадьбы парижского буржуа Фадинара. Лошадь Фадинара случайно съела соломенную шляпку дамы в то время, когда у нее было свидание с поклонником. Любовник дамы, опасаясь, что пропажа шляпы откроет мужу неверность жены, заставляет Фадинара достать другую, точно такую же шляпку, поиски которой составляют содержание водевиля. Они дают Лабишу возможность показать нравы различных слоев парижского населения — от гризеток и лакеев до аристократов. Стремительно развивающееся действие, насыщенное множеством фарсово-комедийных сцен, приводит героя к благополучному концу. Наряду с комическими фигурами буржуа автор дает карикатурное изображение аристократов в образе баронессы Шампиньи и ее гостей, к которым попадает Фадинар в своих поисках соломенной шляпки.

В пьесах Лабиша 1860-х годов значительно усиливаются сатирические мотивы и реалистические черты в изображении нравов и быта.

В комедии «Путешествие мсье Перришона» Лабиш дает типичный образ среднего французского буржуа, недалекого, трусливого, расчетливого, склонного к аффектации и позе. Господин Перришон пытается разыгрывать роль патриота, мыслителя и героя, но так как все это ему чуждо, то он на протяжении всей пьесы своими поступками и словами вызывает смех. Отправляясь в путешествие, господин Перришон записывает

вает в дневник расходы и впечатления, которые должны показать «возвышенность» его мыслей: «Расходы: карета — 2 франка, билеты — 172 франка 5 сантимов, носильщик — 1 франк... Теперь впечатления... Прощай, Франция! Царица всех стран!»

За дочерью господина Перришона ухаживают двое молодых людей — Арман и Даниэль, которые, желая получить ее руку, стремятся завоевать расположение отца. Арману удается спасти господина Перришона, едва не упавшего в пропасть, но самодовольному буржуа неприятно сознавать себя обязанным. Расположение господина Перришона приобретает разгадавший его характер Даниэль, который делает вид, что сам падает в пропасть, и дает Перришону возможность совершить «подвиг», при этом ничем не рискуя. Даниэль, желая еще больше польстить Перришону, заказывает картину, которая должна запечатлеть его «подвиг». На картине должен быть изображен громадный, величественный господин Перришон и маленький Монблан. Будучи вызван на дуэль, Перришон трусит и, принимая героическую позу, в то же время отправляет в полицию «анонимное» письмо с извещением о времени и месте дуэли.

«Путешествие мсье Перришона» — одна из лучших и наиболее реалистичных комедий Лабиша. В ней создан типичный и подлинно сатирический образ французского буржуа. Перришон — пустой и пошлый, но самодовольный мещанин. Его ничтожество выступает особенно ярко, потому что он все время пытается выражать несвойственные ему возвышенные мысли и чувства и, рисуясь, хочет прослыть то патриотом, то мыслителем, то самоотверженным героем. В пьесе нет увлечения внешними комическими эффектами и безудержной буффонадой, нарушающей жизненное правдоподобие. Острые комедийные положения пьесы обусловлены характером Перришона и в свою очередь помогают его раскрытию. Роль Перришона вошла в репертуар крупнейших комедийных актеров французского театра: Го, Коклена и других. С большим успехом комедия шла в русских театрах (в переделке В. Крылова под названием «Тетеревам не летать по деревьям»). Лучшим русским исполнителем роли Перришона был актер С. В. Шумский. Шла она и на советской сцене.

Жизненность характеров, бьющее ключом веселье, неистощимость комической выдумки, остроумие и великолепное знание законов театра — все эти качества драматургии Лабиша определили ее большой сценический успех во Франции и за ее пределами.

Так, в «Копилке» Лабиш показывает мир провинциальных лавочников, мелких чиновников и зажиточных крестьян с их узким кругозором, мелкими интересами, жадностью и себя-

любием. Действие комедии происходит сначала в провинциальном городе, затем в Париже. Постоянные гости буржуа Шамбурси, собирающиеся у него в доме для игры в карты, решают, что каждый из игроков при козырной игре будет опускать по одному су в копилку, которая должна быть вскрыта через год. Действие комедии начинается в этот торжественный день. После ожесточенных споров о том, как лучше истратить эти деньги, решено поехать в Париж, чтобы прокутить их в «столице мира». Из пяти актов комедии четыре посвящены изображению приключений провинциалов, попадающих в Париж, но нелепо ведущих себя в столице. Почтенных буржуа принимают за шайку воров и забирают в полицию, откуда они пытаются убежать, следуя примеру героев романтической литературы, спускаясь из окна по веревке и проламывая стену киркой. В конце концов все недоразумения выясняются, и герои покидают негостеприимный Париж, решив прокутить содержимое копилки у себя в провинции.

Множество метко схваченных комических черт буржуазных нравов и быта, беглые сатирические зарисовки сценок из провинциальной и парижской жизни, веселая путаница, создающая целый каскад невероятно смешных эпизодов, — все это увлекало зрителя и сделало пьесу одним из самых известных произведений Лабиша.

С конца 1850-х годов парижские театральные круги охватывает увлечение опереттой. «Весь Париж» напевает легко запоминающиеся игривые и веселые мелодии, повторяет остроты опереточных героев и увлеченно танцует канкан, моде на который много способствуют оперетты Оффенбаха. Огромный успех оперетты был вызван тем, что она отвечала мироощущению и вкусам буржуазной публики, призывая наслаждаться всеми благами жизни и не относиться серьезно к тем политическим, религиозным или моральным нормам, которые этому препятствуют. Но в то же время элементы сатиры, в том числе и на государственных и политических деятелей Второй империи, делали оперетту близкой настроениям демократических слоев парижского зрителя.

Создателем классических образцов французской оперетты был выдающийся композитор Жак Оффенбах (1819—1880), лучшие произведения которого были написаны в сотрудничестве с драматургами Мельяком и Галеви. Особенно популярны в театре времен Второй империи были оперетты Оффенбаха «Орфей в аду» (1858), «Прекрасная Елена» (1864) и «Герцогиня Герольштейнская» (1867). Первые две оперетты написаны на пародийно разработанные античные сюжеты, последняя под видом изображения вымышленного герольштейнского двора да-

вала сатиру на монархический строй, осмеивала тупую военщи-
ну и развращенные придворные нравы.

Оперетта — насквозь современный и даже злободневный жанр, и в то же время она опиралась на устойчивые и жизненные традиции: комической оперы, старинного ярмарочного театра и пародийно-сатирического использования мифологических сюжетов, применявшихся в литературе и театре XVII—XVIII веков.

Под видом мифологических, псевдоисторических и сказочных персонажей оперетта изображала героев и нравы современного буржуазного Парижа. Если в героический период истории буржуазного общества, в эпоху революции и Первой империи, писатели, актеры и художники наделяли современных буржуазных деятелей чертами героев древнего мира, то во второй половине века буржуазный театр, обращаясь к античности, изображает ее героев в виде современных буржуа. Это сниженное, пародийное прочтение мифологического или исторического сюжета открывало неисчерпаемые возможности для всякого рода остроумных и неожиданных комических эффектов: античные боги и герои отплясывали модный канкан, крестоносцы отправлялись в крестовый поход на поезде. Древние греки и персонажи старинной сказки вели себя, как типичные парижане. В образах героинь гомеровских времен легко можно было узнать современных дам «света» и «полусвета».

Но обращение к пародийно-сатирическим сюжетам имело и другой смысл. Рисуя современные нравы под видом «травестированного» изображения мифологических или исторических персонажей, оперетта освобождалась от той официозной и, по сути дела, лицемерной морали, которая проповедовалась драматургией Ожье, Дюма и Сарду и становилась выражением подлинных принципов той житейской философии, которой следовал буржуазный Париж Второй империи. Так, если нравоучительные драматурги в своих пьесах призывали укреплять основы семьи и осуждали неверных жен и мужей, то оперетта весело смеется над одураченным рогоносцем и с полным сочувствием относится к счастливым любовникам. Если эти же драматурги призывали к бережливости и даже «честной бедности», то для героев оперетты богатство — это возможность щедро пользоваться всеми радостями жизни. В оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена» даже моление Афродите — богине любви и красоты — завершается канканным припевом «дзинь-ля-ля», как бы изображающим звон монет.

В 1860-х годах в оперетте усиливаются черты политической сатиры, направленной против монархии, военщины, церкви, что делало этот жанр выражением растущего оппозиционного отно-

шения широких общественных кругов ко Второй империи. В обстановке усиливающихся социальных противоречий и нарастающей политической тревоги театральная публика чутко реагировала на все политические намеки, содержащиеся в оперетте.

В античных богах оперетты «Орфей в аду» зритель узнавал современный Париж, а в аллегорическом персонаже общественного мнения ловил намек на лицемерие и беспринципность современной прессы.

В героях «Прекрасной Елены», в царе Менелее и царице Елене, публика видела Наполеона III и его жену, императрицу Евгению, известную своими любовными похождениями. Меткой и злой сатирой на монархический строй явилась оперетта «Герцогиня Герольштейнская», которая изображала самодурство монарха, тупость министров, грубость и бездарность правящей военной клики.

В ряде европейских монархий, в том числе в России, представление «Герцогини Герольштейнской» было запрещено.

Попадая в другие страны, французская оперетта теряла политическую злободневность и сатиричность и приобретала чисто развлекательный характер. Становясь средством отвлечения публики от политических вопросов, оперетта превращалась в один из любимых жанров буржуазно-аристократических кругов. Этим объясняется отрицательное отношение к французской оперетте на русской сцене, выраженное в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Островского и Н. А. Некрасова.

4

Если в театральном искусстве Франции времен Второй империи явно проступали признаки начинающегося упадка, то театральное дело переживало бурный подъем. Тяга к развлечению, характерная для французского общества этой эпохи, обогащение широких буржуазных слоев, большой прилив богатых иностранцев — все это создавало благоприятные условия для развития театрального дела как одного из видов коммерции. Значительно возросло количество театров. В Париже в 1847 году имелось двадцать девять театров, в 1867 году их было уже сорок пять.

Первое место среди них занимал театр Французской Комеди, старейший и лучший театр страны. Он продолжал оставаться преимущественно хранителем классического репертуара, национальных традиций актерского искусства, средоточием крупнейших актерских сил страны и центром театрального образования. Идеино-политические позиции театра определялись ми-

ровоззрением ведущей части его актеров, враждебно относившихся к демократическим веяниям и примыкавших к наиболее консервативной части буржуазной интеллигенции. Лояльности и даже приверженности театра буржуазному порядку немало способствовал декрет 1850 года, заменивший декрет 1812 года и значительно улучшивший материальное положение ведущих актеров. Новый закон вводил такую административно-организационную структуру театра Французской Комедии, согласно которой театр фактически принадлежал сосьетерам, делившим между собой доход театра, а главное руководство осуществлялось представителем государства — генеральным администратором.

Театр Французской Комедии не мог полностью отвечать вкусам широких слоев буржуазной публики. Преобладание классики в репертуаре, строгий отбор пьес современной драматургии, академический стиль игры и весь художественный консерватизм театра — все это не удовлетворяло буржуазную публику, искавшую в театре острых ощущений и падкую до эффектных новинок.

Парижские коммерческие театры, сосредоточенные на бульварах и в Латинском квартале, обслуживали основную массу театральной публики Парижа, состоявшую из мелкой и средней буржуазии. Среди них наиболее крупными были театры: Порт-Сен-Мартен, Варьете, Жимназ, Буфф, Водевиль, Амбигю-Комик и другие. Репертуар этих театров был пестр и разнообразен — от нравоучительных драм Ожье и Дюма до водевилей, пантомим, мелодрам и обзрений. Эти театры имели своих драматургов-ремесленников, о которых парижский корреспондент прогрессивного русского журнала «Современник» писал: «Авторы без мыслей и без убеждений усиливались занять публику сценическими эффектами, машинами, декорациями, внезапными переменами обстановки, балетами, разрушениями и самыми беспощадными кораблекрушениями». Возможность появления таких пьес корреспондент объясняет тем, что «теперешней парижской публике не до литературы. Она занята биржевыми делами, не ищет убеждений, не желает попасть на серьезный предмет для размышления, а довольствуется тем, что ее забавляют».

О характере «продукции» этих поставщиков развлекательного репертуара можно судить по пьесам «Сын ночи» и «Райская птица». Первая пьеса должна была ошеломлять зрителя мелодраматическим сюжетом и множеством сценических эффектов. Герой этого произведения сын цыганки, которого воспитывают под именем герцога. Но главную роль, по словам современного критика, «играют здесь растрепанные злодеи, плачущие жертвы, разъяренные волны, носящие на себе корабли, ружейные выстрелы, драки, танцы, проклятия, излияния самой

необузданной любви, пираты с сильной склонностью к поэзии, падшие девы и пистолеты...». В «Райской птице» рассказывается о необыкновенной истории, героем которой является брамин, который решил при помощи алхимии создать себе жену. Однако опыт химического изготовления идеальной женщины не удается. Из реторты изобретательного брамина выходит странное птицеподобное существо, которое сразу начинает себя вести довольно легкомысленно, и, открыто выражая неприязненное отношение к своему создателю, столь же явно проявляет интерес к некоему испанскому офицеру, за которого и выходит замуж.

Произведения классической литературы могли появиться на сценах коммерческих театров только в переделках, приспособленных к вкусам публики. Так поступил Сарду с «Дон-Кихотом» Сервантеса, освободив его от «философии». Та же операция была проделана драматургом Деннери и над «Фаустом», постановка которого в театре Порт-Сен-Мартен была широко разрекламирована в парижской прессе. Главным драматическим эффектом спектакля было внезапное погружение сцены во мрак, из которого раздавался адский хохот Мефистофеля. Из приемов другого рода современная пресса отмечала появление «греческих танцовщиц», у которых «для вящего эффекта юбки разрезаны с боков до корсажа».

В театральной жизни Франции второй половины XIX века значительную роль играла так называемая клака, то есть наемные «хлопальщики», которые должны были аплодисментами и прочими знаками одобрения способствовать успеху пьесы или актеров. Деятельность клакеров в XIX веке была упорядочена и усовершенствована. Еще в первой половине века было создано Общество страхования драматических успехов. Клакеры могли быть использованы и для провала пьесы. В таких случаях они должны были отпускать во время спектакля неодобрительные замечания, свистеть и шипеть. Однако чаще эта организация использовалась для поддержки автора или спектакля. Парижская клака была сложной организацией. В нее входили клакеры разных «специальностей»: простые «хлопальщики», клакеры, которые должны смеяться в комических местах спектакля, «плакальщики», «знатоки», которые делали во время игры одобрительные замечания. Другие клакеры должны были создавать мнение зрителей о спектакле еще до поднятия занавеса и во время антрактов. Сложной была работа начальника клаки. Обычно он присутствовал на генеральной репетиции и отмечал, какие места спектакля надо «подогреть» и какие средства для этого лучше использовать, в каком месте и какой силы должны быть аплодисменты, где нужны восторженные крики. В трогательных местах пьесы клакеры должны были громко

плакать, а в особенно драматических моментах клакеры-женщины «падали в обморок». Клака употреблялась не только в театре. Специальные клакеры в модных местах, в кафе, на бульварах и т. д. заводили разговоры о спектакле и этим создавали ему рекламу. Оплата клакеров обычно производилась директором театра, иногда авторы пьес, кроме того, платили за каждое представление отдельно.

Применение клаки, при помощи которой можно было организовать успех или провал пьесы, являлось характерной чертой театрального дела в буржуазной Франции. По примеру французской клаки подобного рода организации возникают во второй половине XIX века в Англии, Германии, в Соединенных Штатах Северной Америки.

* * *

Лучшие актерские силы Франции были сосредоточены в театре Французской Комедии. Этот театр, бывший своего рода академией сценического искусства, бережно хранил традиции классицизма. Они поддерживались и самим репертуаром.

В искусстве актера театра Французской Комедии жила эстетическая доктрина, утверждавшая, что оно не должно опускаться до изображения повседневной жизни, которая может быть показана на сцене лишь в очищенном, облагороженном и идеализированном виде. Этим требованиям отвечало искусство представления, которое, будучи в основе рационалистическим, учило актера создавать образ при помощи театрально аффектированных и эстетизированных внешних признаков изображаемых чувств и страстей. Решающее значение в искусстве актера имела выразительность и четкость формы и речевого рисунка роли. А это достигалось высокой техникой актерского мастерства, превосходной пластикой, точностью жеста, ясностью и выразительностью речи.

Черты театральной условности, присущие актерскому искусству театра Французской Комедии, не противоречили жизненному правдоподобию современной буржуазной драмы. В исполнении пьес Ожье и Дюма свойственные этим произведениям черты декларативности и открытой нравоучительности находили органическое выражение в таких актерских приемах, как произнесение важнейших монологов и реплик непосредственно в зрительный зал. Театральная подчеркнутость актерской манеры также становилась естественной формой выражения того театрального правдоподобия, которое подменяло в буржуазной драме этих лет полнокровное реалистическое изображение жизни.

Большое значение, разумеется, имела творческая индивидуальность актера. «Чем талантливее артист, — писал К. С. Станиславский об актерах представления, — тем он ближе к природе и ее естественной неподдельной красоте, чем он менее талантлив, тем он ближе к ремесленной красавице»¹. Черты актерского ремесленничества и присущая ему тяга к красавице находили яркое выражение в манере игры среднего актера. Тезис об изображении на сцене украшенной, то есть подчеркнута театральности жизни воплощался у них в особом, аффектированном тоне речи, в красавице поз и движений. Выходя на сцену, такие актеры громко ударяли каблуком о пол, чтобы выход их выглядел наиболее эффектно и обратил на себя внимание публики. Монологи и наиболее значительные реплики произносились прямо в зрительный зал. Во время диалога актеры, стоявшие с разных сторон сцены, без всякой логики и смысла менялись местами.

Наряду со средними актерами, нередко опускавшимися до уровня театрального ремесленничества, в труппе театра были и выдающиеся актеры-художники, обладавшие большим артистическим умом и тактом, блестящей техникой, великолепным знанием сцены и тонким пониманием психологии и вкусов зрителя. Отвергая «неистовый» романтизм и его героические порывы, они внимательно изучали современное общество, его типы и нравы и могли с большим правдоподобием и яркой театральностью играть роль в буржуазных драмах Ожье, Дюма и Сарду.

Среди актеров театра Французской Комедии особое место занимал Эдмон Го (1822—1901), в творчестве которого с наибольшей силой выразились реалистические тенденции французского актерского искусства этого периода.

Го был родом из Бретани и происходил из буржуазной семьи. По окончании школы он поступил в консерваторию, где учился в классе актера Прово. Окончив консерваторию в 1844 году, он вступил в труппу театра Французской Комедии, где сравнительно быстро стал одним из ведущих актеров. В 1850 году он уже был избран сосьетером театра, на сцене которого оставался до конца своей жизни, исполняя характерные роли в комедиях Мольера и в современной буржуазной драме. Внешность Го была сценически невыгодной — среднего роста, коренастый, с маленькими глазами и толстым носом. Однако эти недостатки в значительной степени восполнялись виртуозно разработанной актерской техникой. Выдающийся деятель французского театра Антуан назвал Го великим актером. «Невозможно указать, — писал Антуан, — какие-нибудь срывы в его искусстве,

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 6, стр. 67.

отличающемся невероятной уверенностью, человеческой правдивостью и богатством воображения». Его искусство захватывало зрителя большой эмоциональной силой и искренностью. Он сильно отличался от своих предшественников — Сансона, Прово и Ренье, игре которых, по словам Антуана, была свойственна «немного холодная и академическая виртуозность». Но Го не был актером открытого стихийного темперамента. Эмоциональное начало в его игре было подчинено контролю разума. Этим определялся тот отпечаток волевой, сдержанной силы, которым были отмечены лучшие роли актера. Уверенность и четкость его манеры, о которой говорили его современники, опиралась на традиции классической школы, требовавшей от актера виртуозного владения мастерством. Однако главным в игре Го было умение глубоко раскрыть внутренний мир героя, показать человеческий характер в его противоречиях и контрастах и вместе с тем в его социальной обусловленности.

Репертуар Го был обширен и разнообразен. Он играл в пьесах Гюго, Мюссе, Бальзака, Мольера, Ожье и Дюма-сына.

Творческая палитра Го отличалась исключительным богатством красок и приемов. Своеобразный психологизм в сочетании с точной передачей бытового колорита, свойственный игре актера в современной комедии нравов, сменялся в комедиях положений и в романтических пьесах острым гротеском, безудержной веселостью и озорной выдумкой, возрождавшей традиции французского народного фарса. В этой манере была сыграна одна из ранних ролей Го — роль аббата в пьесе Мюссе «Не надо биться об заклад», затем вошедшая в постоянный репертуар актера. В трактовке Го образ служителя церкви приобрел «шутковскую окраску». Яркая буффонада и грубоватый комизм игры Го вызывали бурную комическую реакцию в зрительном зале, пугая консервативно настроенных критиков. В тех же традициях была сыграна актером и роль слуги Тиба (комедия Мюссе «Прихоти Марианны»), в которой комизм игры Го «доходил до крайней степени и в то же время отличался такой тонкостью и «игристостью»...», — вспоминал современник.

С позиций художника-реалиста Го пересматривал устаревшие традиции исполнения ряда ролей французской классической комедии («Тартюф», «Жорж Данден», «Школа жен» и др.).

Тартюф в исполнении Го может занять одно из главных мест в ряду созданных актером образов хищников и стяжателей. Он отказался от традиционного, но поверхностного истолкования Тартюфа как плута и дал подлинно мольеровский образ, что было воспринято современной критикой как «потрясающая трактовка» этой роли. Четко и мощно он обрисовал облик страшного лицемера-хищника, настолько уверенного в своей силе, что,

даже будучи разоблачен, он идет в тюрьму твердым шагом, веря в свою победу.

По-новому играл Го роль Жоржа Дандена. В его исполнении пьеса перестала восприниматься публикой как смешная история про обманутого мужа и превратилась в социальную комедию. Актер вскрыл демократический, плебейский пафос пьесы. В образе Дандена у Го чувствовалась злоба буржуа «старой королевской Франции на аристократов» и даже «растущий гнев крестьянина против своих угнетателей». В заключительных словах Дандена «Ты сам того хотел» «звучала угроза», и «эта внушающая страх фраза предвещала появление образа Фигаро», — вспоминал Антуан.

Глубиной замысла и блеском исполнения отличалась игра Го в роли Арнольфа («Школа жен»). Актер отверг старую традицию буфонной трактовки этой роли и вместо комической или даже фарсовой фигуры дал образ «зрелого человека, опустошаемого поздней страстью», — образ одновременно и комичный и драматический. Выступая в произведениях Ожье и других драматургов этой эпохи, Го явился создателем реалистического портрета современного французского буржуа. По словам Жюль Леметра, актер «воплотил на подмостках с силой, которая не будет превзойдена, самый значительный образ нашего века, представляющий, без сомнения, наибольший исторический интерес, — тип денежного туза, Меркаде, Пуарье, нотариуса Герена».

Характер современного репертуара Го сближал его со «школой здравого смысла», но актер не был простым рупором идей этой драматургии. Идейный пафос его творчества заключался не в проведении «непреложных» истин буржуазной морали. Мудрый и наблюдательный художник, Го дополнял и углублял своей игрой образы, которые находил в пьесах Ожье и других драматургов этой плеяды. Гуманистическая нота, звучавшая в творчестве Го, сближала его с критическим реализмом. Антуан указывал, что «образы крупных буржуа современного репертуара» были воплощены актером «с поистине бальзаковской мощью».

Творчество Го было тесно связано с драматургией Ожье, в произведениях которого актером были сыграны едва ли не самые значительные роли современного репертуара.

Одним из наиболее ярких реалистических образов Го был созданный им в пьесах Ожье «Бесстыдники» и «Сын Жибуайе» тип политического дельца Жибуайе. Это талантливый, но беспринципный журналист, когда-то бывший борцом за демократические идеи, теперь готовый отдать свой ум и перо той партии, которой в данный момент выгоднее служить. Го раскрывал в этой роли «полную нравственную разнузданность» циничного политика, готового за двадцать франков на любую низость,

но в то же время подчеркивал драматизм судьбы этого человека, которого, по словам современного критика, «загубили его дарования» и в котором все же «под презренной оболочкой чувствуется вся сила его ума, его способность ощущать красоту... способность даже понимать добро». Сравнивая Жибуаи с его «хозяевами», актер подчеркивал в этом выходе из престопа-родья «известного рода благородство и умственное превосходство» и наделял его «легким оттенком иронии, которая спасает его от окончательного принижения».

Играя старика Пуарье («Зять господина Пуарье»), Го подчеркивал демократические тенденции этой роли, особенно выразительно передавая ироническое отношение своего героя к паразитически живущим аристократам. С большой художественной силой создал актер тип бесчестного стяжателя нотариуса Герена. Образ провинциального буржуа, который, не брезгуя никакими средствами, составляет себе в течение ряда лет почтенное состояние, был дан Го как цельный, монолитный и многогранный характер. Герен у Го был не воплощением порока, но живым человеком с присущими его индивидуальности различными чертами и свойствами. Жадный и пронырливый делец и в то же время человек, склонный к благодушному веселью, пройдоха и обманщик, он не лишен черт разонера; тиран и деспот с оттенком свободомыслия — таким давал актер своего «героя».

Но в этой замечательной роли Го нашла свое проявление и известная исторически обусловленная ограниченность его реализма... Жюль Леметр, описывая игру Го в роли Герена, отмечал, что «актер отнесся с видимым уважением к изображаемому им лицу». Очевидно, гуманистические устремления Го заставляли его ценить в характере Герена его большой ум, сильную волю и всю своеобразную талантливость этой яркой натуры. Но лишённые четкой идейной концепции гуманистические устремления актера вели к снижению обличительной силы реализма — Го вызывал у зрителя уважение к силе ума и воли безотносительно к целям, которым они служат.

К лучшим созданиям Го относится и Меркаде в комедии Бальзака.

До Го роль Меркаде играл Жеффруа, исполнявший ее в фарсово-буффонной манере. У Жеффруа — Меркаде главными чертами были «веселость и плутоватая легкость». Го, отказываясь от легкой комедийности и веселости, подчеркивал значительность и силу Меркаде, раскрывая при этом и другие стороны его характера. По словам современного критика, Го «создает живой блистательный тип из личности Меркаде, поражающий своей современностью и ярким реализмом». Если Меркаде у Жеффруа

был добряком и несколько напоминал Жеронта, то «Го резче оттенил тип дельца, сухого в обращении и в речах, озабоченного, сварливого, и вместе с тем придал ему оттенок лукавства и иронии». Подчеркивая в образе Меркаде его ум, талантливость и силу, актер «заставляет очень часто жалеть о том, что дарования Меркаде употреблены на специальность делового пройдохи», — отмечал русский критик А. М. Скабичевский. По его словам, в «исполнении Го чувствуется грустная нота, не отнимающая, однако ж, у его игры необычайной энергии, блеска и разнообразия оттенков».

Художественный метод Го — актера-реалиста требовал отказа от омертвевших традиций и поисков новых приемов игры, более свободных, естественных и непринужденных. «С Го пошла эта новая манера не обделывать каждой фразы, — писал русский критик, — а выполнять роль штрихами, накладывая легко светотени». «Он задумывает роль широкими штрихами и выполняет ее яркими мазками», — отмечает другой современник.

Эти новаторские черты творческой манеры Го получили высокую оценку у реформатора французской сцены Антуана, который писал: «Он был вдохновителем и предтечей... он указывал путь новой школе».

Творчество Го явилось новым периодом в истории французского актерского искусства. В игре этого актера получили самое яркое и полное воплощение реалистические устремления французского театра, позволявшие современникам сопоставлять искусство Го с мощным реализмом романов Бальзака.

Роли героев-любовников в театре Французской Комедии в течение многих лет (1826—1903) исполнял с большим успехом талантливый актер Луи Делоне, ученик Прово. Отличительными качествами этого актера были эмоциональность, порывистая страстность и тонкий лиризм при исполнении ролей светских молодых людей в комедиях Мольера, меланхолических любовников в пьесах Мюссе и неистовых героев романтических драм, в которых его лучшей ролью был Эрнани в одноименной драме Гюго. Сценические данные Делоне были исключительно благоприятны для занимаемого им амплуа: он был красив, изящен, голос его обладал силой, теплотой и богатством оттенков. Исполнению его, отличавшемуся эффективностью и блеском, несколько не хватало внутренней глубины и силы.

Амплуа «гранд-кокот» в течение многих лет занимала Жанна-Софи Арну-Плесси (1819—1897), ученица Сансона. Арну-Плесси — одна из наиболее типичных актрис классицистской традиции французской актерской школы. Обладая блестящей сценической внешностью, виртуозно владея актерской техни-

кой, Арну-Плесси особенно отличалась высоким искусством декламации, блеском, легкостью и разнообразием интонаций, отточенностью, изяществом и лаконичностью жеста, умением передать своеобразие автора исполняемого произведения.

Репертуар Арну-Плесси состоял в основном из произведений французской драматургии. В классических традициях она исполняла роли в комедиях Мольера (Эльмира — «Тартюф», Селимена — «Мизантроп» и другие). С наибольшим успехом выступала в изящных комедиях Мариво (Сильвия — «Игра любви и случая», Анжелика — «Испытание»), в салонно-аристократических комедиях Мюссе (маркиза — «Дверь должна быть открыта или закрыта», госпожа де Лери — «Каприз»), в драмах и комедиях любимца буржуазной публики Скриба (королева Анна — «Стакан воды», Адриенна Лекуврер — «Адриенна Лекуврер») и в пьесах крупнейшего представителя «школы здравого смысла» — Ожье (Габриэль — «Габриэль», Флоринда — «Авантюристка», графиня де Прель — «Зять господина Пуарье», баронесса Пфедферс — «Сын Жибуайе»). Продолжая традиции классицистского направления французского актерского искусства, Арну-Плесси испытала сильное воздействие современной буржуазной «салонной» драмы. Арну-Плесси в течение десяти лет играла в Петербурге, в Михайловском театре. Русская театральная критика отмечала, что правдивость и убедительность искусства Арну-Плесси несколько снижалась подчеркнутой театральностью, излишней аффектацией и манерностью.

В течение 1850—1860-х годов во Франции складывается также актерский стиль исполнения оперетты, нашедший наиболее яркое воплощение в искусстве актрисы Гортензии Шнейдер (1838—1920), соединявшей незаурядное драматическое дарование с блестящим вокальным мастерством.

Актриса парижского театра Буфф, принадлежавшего Оффенбаху, Шнейдер приобретает популярность как лучшая исполнительница ролей Елены («Прекрасная Елена»), Буллоты («Синяя борода»), герцогини Герольштейнской («Герцогиня Герольштейнская») и Перикола («Перикола»). Шнейдер в короткое время стала парижской знаменитостью, потому что смогла с большим тактом, в яркой и смелой форме передать «философию» оперетты, сводившуюся к проповеди гедонизма, легкого отношения к жизни, к призыву пользоваться радостями жизни, не стесняясь законами морали.

Шнейдер в каждом созданном ею образе воспроизводила черты современной парижанки, женщины Второй империи.

Основным источником актерских кадров была Парижская консерватория, подготовившая не одно поколение актеров французского театра. Система обучения, принятая в этом учебном

заведении, сложилась еще во времена классицизма. Преподавание в классах декламации консерватории находилось в руках лучших актеров театра Французской Комедии — Сансона, Ренье, Прово, Го. Метод обучения актеров сводился к настойчивой работе над речью, к выработке пластики и к передаче учащимся практических навыков исполнения трагических и комических ролей в соответствии с традициями исполнения их крупнейшими актерами прошлого.

Актерское образование, получаемое в консерватории, было весьма односторонним. Выбатывая у учащегося профессиональные навыки владения словом и жестом, обучение его носило узкопрофессиональный, ремесленнический характер и оставляло в стороне вопрос о формировании духовного облика и культуры будущего актера.

5

Во Франции 1850—1860-х годов в наиболее законченной форме сложился тип буржуазного театра, характерный для периода победы и расцвета капитализма в странах Западной Европы. Именно потому французский театр этого времени приобретает значение нормы и образца для других стран, а французская буржуазная драма не только занимает большое место в театрах Англии, России, Германии и Австрии, но оказывает и сильное влияние на буржуазную драматургию этих стран.

Во французском театре этих лет было много талантливых драматургов и актеров, слава которых гремела по свету, но этот пышный расцвет был, по существу, началом упадка буржуазного театра.

Передовой художественный метод эпохи, критический реализм, позволявший крупнейшим писателям и художникам правдиво показывать современность, отражая ее противоречия и социальные пороки, был чужд и враждебен мировоззрению буржуазного зрителя, отношение которого к той или иной пьесе, спектаклю, актеру или театру имело решающее значение. Подлинная жизненная правда оставляла театр, уступая место искусству, которое должно было угождать вкусам буржуазной публики.

Именно враждебность критического реализма задачам буржуазного театра порождала ту концепцию «театральности», которая была теоретической основой буржуазного театра этого периода и которая позволяла противопоставлять «грубому» реализму литературы некие особые законы театра, предполагающие замену жизненной правды театральностью.

Под театральностью, которую так горячо отстаивал теоретик французского сценического искусства этого периода Сарсе, по

сути дела, понималось следование сумме тех правил и приемов, которые накапливались в течение многих сотен лет развития театра и, будучи лишены своего конкретного смысла и внутреннего содержания, превращались в сложную и детально разработанную систему штампов. Сюда входило и требование обязательного наказания порока, и связанная с этим определенная схема сюжета, и традиционные драматические и комические приемы, придающие действию пьесы или спектакля эффектный, подчеркнуто театральный характер. Та же театральность была свойственна и игре актеров, в основном принадлежавших к школе представления.

Этот театр умел вызывать негодование, слезы и смех публики, показывая пороки и недостатки современных нравов, но никогда не оставлял своего зрителя в раздумье перед поставленной жизнью и нерешенной проблемой. Пользуясь логикой традиционной сюжетной схемы, мобилизуя весь богатый арсенал сценических эффектов, театр в финале спектакля всегда восстанавливал нарушенную гармонию мира. Зритель уходил из театра успокоенным и довольным «хорошим» концом, который в полном соответствии с мироощущением буржуазной публики свидетельствовал о благополучии и разумности жизни.

Зависимость театра от запросов и вкусов буржуазной публики нашла выражение и в теории, которую развивала театральная критика, об успехе у публики как основном критерии оценки пьесы или спектакля. Таким образом, пьесы, не отвечавшие требованиям буржуазно-обывательской публики, расценивались критикой как произведения, не соответствующие законам сценичности и не имеющие значения для театра. Правда, это теоретическое признание непогрешимости вкусов буржуазной публики в театральной практике получало некоторую поправку в виде широкого и систематического применения клаки.

Стремление к подчеркнутой театральности, к идеализации и украшению изображаемой жизни проявлялось и в оформлении спектакля. Декорации и костюмы для исторических пьес отличались оперной пышностью и эффектностью. Играя в пьесах из современной жизни, актеры добивались не характерности костюма, но главным образом его красоты и богатства или условно театральной эффектности. По словам Золя, «в последние годы Империи в театрах Водевиль и Жимназ происходили выставки костюмов знаменитых портных». Критик указывал на неправдоподобие этого: «Так не одеваются во всякий час дня, никто не бывает постоянно модной картинкой».

Театр такого типа становится господствующим в буржуазной Европе второй половины XIX века. Против такого театра,

все более превращавшегося в рупор реакционных идей и в средство развлечения буржуазной публики, начинают в конце века вести борьбу передовые театральные деятели и драматурги Франции и других европейских стран.

* * * ,

Таким образом, французский театр 1789—1871 годов в классически ясной форме прошел через все стадии развития, характерные для искусства формирующегося и зрелого капиталистического общества.

Франция создала специфически буржуазную драматургию XIX века, ставшую эталоном для буржуазных драматургов всех европейских стран и породившую бесчисленных подражателей в Германии, Италии, Англии, Польше, Румынии и т. д.

Но во Франции родилось и мятежное, героическое, демократическое театральное искусство, насыщенное пафосом человечности и отразившее различные этапы развития народного сознания. Революционный классицизм и прогрессивный романтизм нашли на французской сцене сильное и яркое выражение, оставив огромный след в театре, внося коренные изменения во всю систему сценической выразительности. Достижения передового французского театра рассмотренной нами эпохи влились в мировую театральную культуру, обогатили ее многими теоретическими мыслями, эстетическими ценностями, организационными и техническими находками. И хотя критический реализм проявился в литературе этого времени неизмеримо сильнее, чем в драматургии, сама великая реалистическая литература Франции XIX века стала мощным полем притяжения, определив искания не только мастеров театра 1830—1860-х годов, но и проложив дорогу театру следующего этапа развития, театру Э. Золя, А. Антуана, Р. Роллана, Ф. Жемье.



 АНГЛИЙСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Промышленный переворот второй половины XVIII века принес с собой глубочайшие изменения во внутренней структуре английского общества. Он породил промышленный пролетариат и современную промышленную буржуазию — два класса-антагониста, борьба которых определила все последующее общественное развитие страны.

Завершение промышленного переворота совпало с годами французской революции и наполеоновских войн. В Англии и во Франции происходили события, которые на долгие годы должны были закрепить господство буржуазии во всем мире. Во Франции буржуазия шла к политической власти под знаменем свободы, равенства и братства, она осуществляла на первых порах не только свои национальные классовые задачи, но и оказала воздействие на все европейское общество, повернув его на буржуазный путь развития. Французская революция означала конец старого, феодального мира. В Англии, где буржуазная революция произошла уже в середине XVII века, выявилась другая сторона исторического процесса. Здесь раньше других стран начались классовые бои между буржуазией и пролетариатом. Буржуазия, ставшая, по словам Ф. Энгельса, «скромной, но признанной частью господствующих классов»¹, имела все основания бояться народа, и к тому же буржуазный порядок в Англии утвердился в форме компромисса между крупными

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1948, стр. 96.

капиталистами и земельным дворянством. Годы революционных войн и преобразований в Западной Европе были годами сильнейшего наступления реакции в Англии.

Своих сторонников французская революция нашла в рядах английского рабочего класса, мелкой буржуазии и крестьянства. «Корреспондентское общество», возникшее в Англии в 1792 году под влиянием идей французской революции, было первой политической организацией рабочего класса.

Тяготы военного времени и экономический кризис, последовавший сразу за периодом наполеоновских войн, сильно ухудшили и без того тяжелое положение английских трудящихся. К тому же продолжающийся процесс становления современной промышленности подрывал самые основы существования всех групп ремесленников и рабочих, связанных с устарелыми формами производства. На этой почве возникло движение рабочих — луддитов, «разрушителей машин». Вся страна находилась в брожении. Власти ответили репрессиями, политическими процессами, законами против печати. В деревнях вспыхивали бунты батраков, в поработенных Англией странах — Шотландии, Ирландии, в колониях — не прекращались волнения.

В 1820-е годы получило развитие политическое движение, борвшееся за демократическую избирательную реформу. От избранного всеобщим голосованием парламента радикалы ожидали законодательных актов, которые положили бы конец бедствиям народа.

Парламентская реформа 1832 года обманула надежды народа. Это был очень робкий шаг в сторону расширения буржуазной демократии, от которого выгадали в первую очередь промышленники-капиталисты. Они не были достаточно сильны в XVIII веке, когда между буржуазией и дворянством происходил дележ политического пирога, и теперь, с развитием новой индустрии, потребовали своей доли власти. Именно эта часть буржуазии возглавила движение за парламентскую реформу, осуществив ее в интересах правящих классов Англии. Народ оказался обманутым.

Парламентская реформа 1832 года явилась важным рубежом в политической истории Англии. Она отчетливо выявила подлинные цели буржуазной оппозиции. Экономический враг рабочего был отныне и его политическим врагом.

Важнейшей чертой общественной жизни Англии после 1832 года было все более четкое политическое размежевание и обнажение основного антагонизма буржуазного общества. Возникает широкое политическое движение рабочего класса. Весной 1838 года начинается борьба за Народную хартию. На политическую арену вышло первое массовое рабочее движение — чар-

тизм. Петиции 1839—1842 годов были отклонены парламентом, хотя под второй из них подписалось больше половины взрослого мужского населения Англии. Но, несмотря на неудачи чартизма, господствующие классы хорошо понимали, что против них стоит большая и грозная сила.

Нарастание революционной волны на континенте совпало с новым подъемом чартистского движения в Англии. Кризис 1847 года тяжело отразился на положении английских трудящихся и дал новый толчок рабочему движению. Снова грандиозный размах приобрели чартистские митинги, снова по всей стране забурили политические страсти. На многочисленных собраниях чартисты приветствовали революционный народ Франции, заявляя, что не допустят интервенции, замышляемой английской реакцией. «Республика для Франции и хартия для Англии» — под таким лозунгом проходило чартистское движение в 1847—1848 годах. Левые чартистские лидеры открыто призывали народ к вооруженному восстанию.

Однако чартистское движение не сумело использовать эту наиболее благоприятную для победы рабочего класса обстановку. Чартисты не имели крепкой политической партии с единым руководством, способной повести их на завоевание политической власти. Даже безоружная демонстрация в поддержку хартии, назначенная на 10 апреля 1848 года, была отменена одним из лидеров чартизма О'Коннором. Наиболее влиятельные вожди чартизма отражали в своих действиях нерешительность мелкобуржуазных слоев, принимавших участие в чартистском движении.

«Французская революция 1848 года спасла английскую буржуазию, — писал Ф. Энгельс. — Социалистические лозунги победоносных французских рабочих напугали английскую мелкую буржуазию и внесли дезорганизацию в движение английских рабочих, протекавшее в более узких рамках, но имевшее непосредственно более практический характер. Как раз в тот момент, когда чартистское движение должно было развернуть всю свою силу, оно оказалось надломленным изнутри еще до того, как наступило внешнее поражение 10 апреля 1848 года»¹.

После поражения чартизма английская буржуазия почувствовала себя полновластным хозяином в стране. Это были годы наибольшего подъема «свободного», домонополистического капитализма в Великобритании.

1850-е и 1860-е годы ознаменовались бурным ростом английской промышленности. Тяжелая промышленность занимала все

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об Англии», М., Госполитиздат, 1952, стр. 22.

более значительное место в английском производстве. Особенно быстро развивалось железнодорожное строительство. Сеть железных дорог покрыла всю Англию. Английские капиталисты получали железнодорожные концессии по всей Европе. Великобритания превращается в «фабрику мира».

С ростом промышленности росли и колониальные аппетиты английской буржуазии. Середина XIX века — это период грабительских колониальных войн, жестокой эксплуатации и прямого истребления народов зависимых от Англии стран, непрекращающихся колониальных зверств. «Глубокое лицемерие и присущее буржуазной цивилизации варварство предстают перед нашим взором в обнаженном виде, когда мы эту цивилизацию наблюдаем не у себя дома, где она принимает респектабельные формы, а в колониях, где она выступает без всяких покровов»¹, — писал К. Маркс в 1853 году.

Англия вела грабительские войны с Китаем, Персией, Японией, Абиссинией и продолжала округлять свои колониальные владения.

Английские захватчики мародерствовали в Китае. Со страшной жестокостью англичане подавили в 1858 году восстание сипаев в Индии.

Получая гигантские сверхприбыли от эксплуатации народов колониальных и зависимых стран, английская буржуазия пыталась подкупить верхушку рабочего класса, чтобы сделать невозможным повторение чартизма. «Необходимо отметить, что в Англии тенденция империализма раскалывать рабочих и усиливать оппортунизм среди них, порождать временное загнивание рабочего движения, сказалась гораздо раньше, чем конец XIX и начало XX века. Ибо две крупные отличительные черты империализма имели место в Англии с половины XIX века: громадные колониальные владения и монопольное положение на всемирном рынке»².

Именно в викторианский период (названный так по имени царствовавшей тогда королевы Виктории) в Англии появляется «рабочая аристократия» — хорошо обеспеченная верхушка рабочего класса, живущая подачками с колониальных прибылей буржуазии и являющаяся носителем оппортунизма в рабочем движении. Тред-юнионы объединяли только высокооплачиваемую квалифицированную часть рабочих отдельных профессий. С хозяевами эти тред-юнионы жили в мире и всю свою энергию направляли на ограничение числа своих членов, на усиление кастовой замкнутости своей организации.

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об Англии», стр. 347.

² В. И. Ленин, Соч., т. 22, стр. 270.

Члены привилегированных профсоюзов образовывали своего рода «аристократию в рабочем классе»¹. «Но что касается широкой массы рабочих, — писал Ф. Энгельс, — то степень ее нищеты и необеспеченность ее существования в настоящее время так же велика, как была всегда, если только не больше. Лондонский Ист-Энд представляет собой все расширяющуюся трясину безысходной нищеты и отчаяния, голода в период безработицы, физического и морального упадка при наличии работы»².

Поражение чартизма чрезвычайно тяжело отозвалось на общественной жизни страны. Тщеславный буржуазный национализм, филантропическое лицемерие и «черствый эгоизм английской буржуазии»³, религиозное ханжество, понижающее все поры общества, снобизм обуржуазившейся аристократии, раболепие и наглость буржуа, лезущего в дворяне, — все это характерно для официальной культуры викторианской Англии.

Почти двадцатилетний период застоя в рабочем движении и в общественной жизни страны был нарушен лишь во время гражданской войны в США 1861—1865 годов. Английский рабочий класс решительно выступил в поддержку Севера и сорвал планы интервенции в пользу рабовладельческого Юга, которую замышляла английская реакция. В 1864 году в Лондоне было создано Международное товарищество рабочих (1 Интернационал), руководимое Карлом Марксом. 1 Интернационал сыграл чрезвычайно большую роль в выработке политического сознания рабочих масс. В 1866 году начинается борьба за новую парламентскую реформу, в которой по инициативе Генерального совета Интернационала приняли активное участие тред-юнионы. Снова расширяется стачечное движение.

Опасаясь возникновения в стране революционной ситуации, правящие классы решили пойти на уступки. В 1867 году была проведена новая парламентская реформа, увеличившая число избирателей почти вдвое.

Парламентская реформа 1867 года и ряд дальнейших уступок правящих классов (введение в 1872 году тайного голосования, ликвидация покупки чинов в армии, введение всеобщего начального обучения и т. д.) были бы невозможны, если бы Англия не прошла до этого через период чартистского движения. Несмотря на поражение чартизма, его исторические последствия по-своему сказывались в течение всех 1850-х и 1860-х годов.

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об Англии», стр. 25.

² Там же, стр. 26.

³ Там же, стр. 139.

Английское общество XVIII века сохраняло еще очень заметные следы сословной системы. Его эволюция к парламентской монархии современного типа совершалась достаточно медленно. Старые формы быта, старые формы человеческих отношений, приспособляясь к новым условиям, оказались в этой стране очень живучи. Но вместе с тем социальная структура английского общества и стоявшие перед ним задачи существенно изменились. Буржуазное общество XVIII века не могло выявить всех своих противоречий, поскольку не существовал еще пролетариат. Понятие «народ» ассоциировалось с крестьянством, переживавшим период ломки патриархальных отношений; осуществимой мечтой ремесленника было самому сделаться хозяином мастерской; дворянин, вчера еще презиравший купца, активно включался в финансовые махинации. Термин «буржуазный индивид» был в очень значительной степени приложим к подавляющему большинству социально активных членов общества. Деятнадцатый век выдвинул — в Англии раньше, чем в других странах, — пролетариат, новый общественный класс, способный решать собственные задачи.

Это сочетание внешней традиционности, системы мелких, постепенных и отстающих от потребностей жизни реформ с глубочайшими внутренними переменами, сказавшимися в сильных народных движениях, придавало своеобразную окраску жизни страны, определяло содержание и формы английского искусства этого времени. Важную прогрессивную роль играли те явления искусства, которые способствовали духовному освобождению человека от призраков прошлого, шли вразрез с укоренившейся традицией умолчания о тех или иных сторонах жизни.

Английский театр, в отличие от литературы, прошел в конце XVIII века через период позднего просветительского классицизма, представляющего собой для этой страны последнюю попытку сохранить в традиционных формах достижения просветительства. Очень скоро этот классицизм выродился в охранительное, консервативное течение. В политическом смысле подобную эволюцию проделали и многие представители общественной мысли, выросшие в традициях просветительства. Характерен пример Эдмунда Берка, друга Шеридана, разделявшего его леворадикальные просветительские взгляды, а затем выступившего с ультрареакционными «Размышлениями о Французской революции» (1790). Консервативная буржуазия XIX века не порвала внешне с просветительством. Она даже пыталась подтвердить его авторитетом свои философские установки. По существу, однако, консервативные буржуазные теоретики опоздали просветительство, стремились свести его к своеобразному культу полезности, к утилитаризму. То, что составляло исто-

рическую ограниченность просветительства и вместе с тем было для него способом протеста против старого феодального мира,— внесловную трактовку человека — консервативные представители буржуазной общественной мысли пытались использовать в новых условиях. Понятием «буржуазный индивид» они хотели подменить просветительское гуманистическое понятие «естественного человека». Буржуазный индивид был объявлен ими венцом творения, интересы буржуа и пролетария — совпадающими. В дальнейшем утверждении буржуазных отношений они видели надежду на «наибольшее счастье наибольшего числа людей». Самым ранним и наиболее близким по форме к просветительству из идеологов подобного толка был Бентам, предшественник так называемой «манчестерской школы утилитаристов».

Поздние просветители, сохранившие верность самому духу своего учения, напротив, постепенно отходили от традиционных форм просветительского искусства. Ранние романтические тенденции определили собой манеру, в которой Шеридан написал свою последнюю пьесу «Писсаро», и отчетливо сказались в «Калебе Вильямсе» Годвина, автора леворадикального трактата «Исследование о политической справедливости».

Новое содержание жизни должно было прорваться сквозь ее старые политические формы. Новое содержание искусства, полученное от жизни, должно было прорваться сквозь его старые эстетические формы, породить новые. Эти новые формы искусства дал прежде всего романтизм, разделившийся в Англии, как и в других странах, на различные течения, тяготевшие к двум полюсам — либо к революционному романтизму Байрона и Шелли, либо к романтизму консервативному, тенденции которого нашли наиболее четкое выражение в творчестве поэтов «Озерной школы». В области актерского искусства общеевропейское значение имело творчество Эдмунда Кина, близкое революционному романтизму.

Заслугой английского романтизма было то, что он вернул в литературу внебуржуазного человека, человека в гуманистическом смысле слова. Отсюда культ Шекспира, распространенный среди романтиков. Возвращение к подлинным текстам Шекспира, начатое просветителем Гарриком, было завершено в результате пропаганды творчества великого драматурга немецкими и английскими романтиками. Представители консервативного романтизма нередко обращались в поисках внебуржуазного человека к наследию сентиментализма, акцентируя патриархальные тенденции этого течения.

Стремление романтизма к познанию внебуржуазного человека, его отказ совместить понятия «человеческой природы» и «буржуазного индивида», как это делали консервативные про-

должатели Просвещения, было одним из стимулов для открытия романтизмом связи между личностью и породившей ее исторической эпохой. Вневременное и вненациональное просветительское понятие «человеческой природы» опосредствовалось для романтиков понятием страны, эпохи, «местного колорита».

После 1832 года и начала массового самостоятельного рабочего движения английский романтизм исчерпал себя как широкое литературное течение. Эпоха французской революции, реакцией на которую был романтизм, отодвинулась в прошлое. Перед обществом стояли новые проблемы, которые литература разрешала полнее всего средствами критического реализма.

Английский критический реализм воспринял не только реализм просветителей, но и прогрессивные тенденции романтизма. Творчество Эмилии Бронте («Грозовой перевал») явилось прямым продолжением традиций Байрона и Шелли. Сильны романтические элементы в творчестве Диккенса. Даже в творчестве второго великого английского романиста той поры, Теккерея, относительно далекого от романтических тенденций, проявились те общие черты, которые критический реализм приобрел в силу того, что английская литература прошла перед тем через период романтизма. Вернувшись к проблеме «человек и общество», в непосредственной форме поставленной Просвещением, английский критический реализм решал ее глубже, чем просветительский реализм. Общественный фон изображался многообразнее. Герой лишился известной отвлеченности, через него, как и через социальный фон, познавалось сформировавшее его общество. Историзм романтиков критические реалисты использовали для исторически конкретного изображения *современного человека*.

Романтизм в силу своего преимущественного интереса к индивидуальному, зачастую искусственно обособленному от общества человеку не дал большого романа. Исключение составляло творчество Вальтера Скотта, исторические романы которого воплотили именно те черты романтизма, которые наиболее прямым образом послужили формированию критического реализма. В свою очередь английский критический реализм не дал большой поэзии и большой драматургии. Эстетика критического реализма была по преимуществу эстетикой эпической формы. Характер героя, картина жизни складываются в результате чередования множества эпизодов. Можно сказать, что в XIX веке роман пришел на место драматургии шекспировского толка, совмещавшей драматическую выразительность с эпическим охватом событий. Если в XVIII веке — веке расцвета романа — инсценировки романов были немалой редкостью, то для XIX века подходит название «*век инсценировок*». На

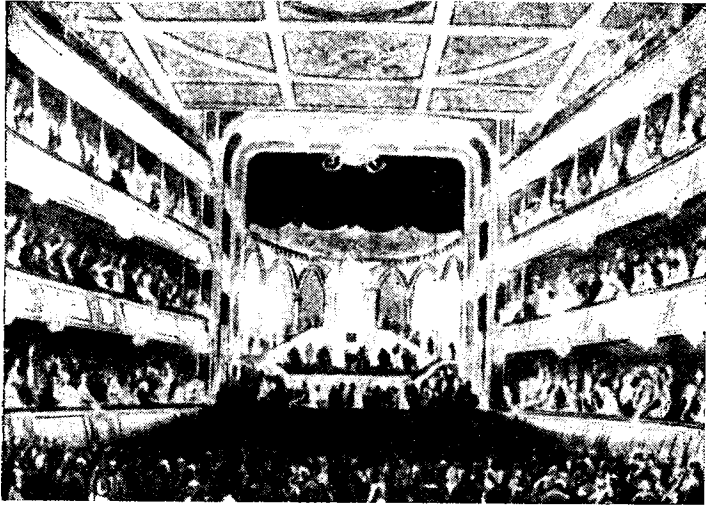
новый роман известного писателя иной раз набрасывалось сразу несколько инсценировщиков. Некоторые писатели, не работавшие в драматическом жанре, как, например, Уилки Коллинз, от романа к роману инсценировали собственные произведения. Успех писателя решался теперь читателем, а не зрителем, и на сцену писатель приходил только затем, чтобы услышать аплодисменты, заслуженные им в качестве романиста. И все же роман, рассчитанный на индивидуальное чтение, не мог заменить массовых зрелищ. При всех успехах романа потребность в большой современной драматургии остро ощущалась в этот период. Прийти на сцену ей помешали условия существования английского театра этого времени.

ТЕАТРЫ И РЕПЕРТУАР

С середины XVIII века в системе организации театра не произошло больших перемен. По-прежнему ведущими театрами Лондона оставались Дрюри-Лейн и Ковент-Гарден. В результате перестроек они были значительно расширены (Ковент-Гарден в 1792 и Дрюри-Лейн в 1794 году), но устройство сцены, улучшенное в частностях, в основном оставалось прежним. Не изменилось и устройство зала, партер которого был занят длинными скамьями без спинки, не разделенными проходом. Когда в 1808 году сгорел Ковент-Гарден, а в 1809 году — Дрюри-Лейн, зрительные залы и фойе в обоих театрах были перестроены по-современному. Театры принадлежали частным владельцам — одному лицу или нескольким пайщикам. Во главе стоял менеджер — лицо, совмещавшее функции директора и режиссера. Часто он бывал и ведущим актером театра.

Уже со второй половины 90-х годов XVIII века в результате происходящих социальных изменений и оживления политической жизни начал резко меняться состав зрителей в театрах. Он не ограничивался больше аристократами и буржуа с их челядью и слугами. Спектакли стала посещать городская мелкая буржуазия, ремесленники, клерки. Опасаясь превращения театра в трибуну новых политических идей, правящие классы постарались сделать все, чтобы ограничить его возможности. Политическая реакция отозвалась на театре особенно болезненно, поскольку в Англии существовала цензура на пьесы и театральная монополия.

Цензура свирепствовала. Писатель и драматург Бульвер-Литтон в предисловии к своим пьесам (1841) жаловался, что он не имел возможности касаться в них не только республи-



Театр Ковент-Гарден. 1808 г.

канских, но и вообще мало-мальски серьезных политических идей. Один руководитель театра был привлечен к ответственности только за то, что осмелился представить в цензуру пьесу «непозволительного содержания». Из другой пьесы был вычеркнут такой диалог: «*Мери*. Золотом ли мерить цену жизни? *Джек*. Но так говорит закон. *Мери*. Это не закон бога». Цензор усмотрел в этом коротком диалоге посягательство на самые основы общества.

О нравах пеклись неустанно. Запрещалось все поминать имя господне, запрещалось слово «проклятие». Но в то же время поощрялся разнузданный шовинизм. Высмеивались немцы, американцы, французы. Особенно доставалось последним. Пытались доказать, что французская революция произошла не только в результате сочетания определенных политических и экономических условий, которые могут иметь место и в Англии, сколько как следствие неприятных свойств французского национального характера. Публика по-своему реагировала на деятельность цензуры: мгновенно раскупала пьесы, запрещенные к постановке.

Усиление цензуры было одним из факторов, которые привели к отрыву литературы, жившей большими идеями современности, от театра. Репертуар театров складывался из так называемой «законной» или «поэтической» драмы (так име-

новались классические и современные литературные пьесы) и драматургии малых форм. Привилегированные театры имели право ставить любые спектакли. Все остальные могли ставить лишь фарсы, бурлески, пантомимы, музыкальные комедии и т. п.

Уродливое разделение современной драматургии на «законную» и «незаконную» получило своеобразное отражение в бурлескной пьесе Джемса Робинсона Планше (1795—1880) «Утренний прием у Драмы, или Взгляд в прошлое» (1838). Действующие лица этой пьесы — аллегорические фигуры: Драма, Законная драма, Незаконная драма, Успех, Провал и т. п. Драма тяжело больна. Ее двое сыновей — Законная драма и Незаконная драма — постоянно враждуют между собой, отчего и происходит болезнь их родительницы — Драмы. Законная драма расхаживает в римской тоге, говорит напыщенным языком и с пренебрежением относится к своему незаконному брату, обвиняя его в вульгарности. Незаконная драма появляется одетой в костюм, одна половина которого похожа на наряд Арлекина, другая — на одеяние мелодраматического героя. Соперничая друг с другом, братья не прочь кое-чему поучиться один у другого, но толку от этого получается мало. Они вступают в драку, в которой принимают участие театры, поддерживающие ту или иную сторону. Изнемогая, Драма в отчаянии гонит дерущихся:

Ступайте вон! Не вынесу содома,
Сойду с ума! Чума на оба дома!
Ведь если к миру не склонятся оба,
Вражда их доведет меня до гроба!¹

Вражда между «законной» и «незаконной» драмой приобрела в первой половине XIX века особую остроту в силу того, что расширившийся круг зрителей требовал увеличения сети театров. В начале XIX века их было уже восемь. Кроме монопольных Ковент-Гардена и Дрюри-Лейна в несколько особом положении находился Хеймаркет, бывший театр Фильдинга. Ему разрешалось в летний сезон, пока были закрыты монопольные театры, повторять их репертуар. Этот театр, однако, не имел собственной труппы и, по существу, оказывался летней площадкой для одного из монопольных театров.

Старейшим из остальных театров был Седлерс-Уэллс, существовавший с 1765 года. До 1804 года в его здании устраивались лишь различные эстрадные представления. С 1804 года специальностью этого театра стали так называемые водяные

¹ Перевод А. Аникста.

пантомимы, первой из которых была «Осада Гибралтара». Для этого под сценой был сооружен специальный бассейн и пол сцены в нужных местах поднимался. С 1818 по 1828 год театром руководил знаменитый пантомимический актер Джозеф Гримальди. При нем Седлерс-Уэллс завоевал широкую популярность в Лондоне.

С 1806 года начал свое существование и знаменитый впоследствии Олимпик, расположенный в непосредственном соседстве с привилегированными театрами. Этот театр в течение долгого времени не имел определенного репертуара.

В том же году открылся театр Адельфи, который с 1819 года специализировался на мелодраме и музыкальной комедии. Почти одновременно с ним открылся и театр принца Уэльского, влачивший жалкое существование вплоть до 1860-х годов. После того как его руководителями стали супруги Бенкрофт, он занял одно из ведущих мест в театральной жизни Лондона.

С 1809 года стал драматическим театром и Серрей, бывший прежде одним из лондонских цирков.

Эти и другие «малые» театры Лондона (к моменту театральной реформы 1843 года их было уже двенадцать) были расположены, за небольшим исключением, на окраинах Лондона и ориентировались в основном на демократическую публику этих районов. Тем более настороженно следила за ними цензура. Правящим классам было выгодно сузить круг интересов нового, демократического зрителя, приучить его к бездумным развлекательным зрелищам.

В периоды наиболее строгого соблюдения театральной монополии в малых театрах ни одного слова нельзя было произнести без музыкального сопровождения¹. Попытки обойти это правило, все более учащавшиеся по мере приближения парламентской реформы 1832 года, нередко кончались крупными штрафами, запрещением спектакля, временным закрытием театра, привлечением исполнителей к суду. Преследования властей заставляли, например, режиссера Эллистона, начавшего в 1809 году ставить драматические спектакли в театре Серрей, где раньше шли «лошадиные» и «собачьи» представления, пять лет спустя уйти из этого театра. Когда Эллистон

¹ После выхода закона 1737 года, вводившего помимо цензуры систему лицензий (временных разрешений на спектакли), ряд театральных коллективов придумал уловку с целью обхода его. В афишах объявлялся концерт, в качестве «приложения» к которому «бесплатно» давался драматический спектакль. В конце XVIII века власти истолковали это как прецедент, позволявший им запрещать всякий немusикальный спектакль в «непривилегированном» театре.

в 1826—1831 годах вторично стал руководителем театра Серрей, он не отказался от работы над серьезным репертуаром, но вынужден был придавать ему вид «незаконных» жанров. На такие компромиссы приходилось идти не только Эллистону. В одном из лондонских театров «Отелло» шел под непрерывные аккорды рояля, а в инсценировке «Векфильдского священника» О. Гольдсмита престарелого викария заставляли распевать песенки — по закону их должно было быть не менее пяти в каждом акте.

Подобное положение не могло не сказаться на характере репертуара. В частности, это послужило причиной того, что в английском театре мелодрама гораздо дольше, чем во Франции, сохраняла обязательное музыкальное сопровождение и заняла большое место в репертуаре. Что касается привилегированных театров, то они, конкурируя с «малыми» театрами, перенимали их репертуар и, даже работая над «поэтической» драмой, стремились вводить в нее мелодраматические ситуации. Так шла борьба «законной» и «незаконной» драмы — со взаимными потерями и без всяких завоеваний.

Зрители постепенно приучались к легким зрелищам, и театральная монополия в конце концов больно ударила по самим монопольным театрам. Они пустовали и шли к неминуемому финансовому краху. В погоне за сборами уже в первые годы XIX века Ковент-Гарден временами превращался в нечто подобное цирку. Редкие драматические спектакли чередовались с выступлениями слонов, быков и прочих представителей животного мира. Позднее, в период, когда во главе Ковент-Гардена стоял Макреди, положение театра несколько улучшилось, но с 1850 года он все же прекратил свое существование и его помещение заняла оперная труппа. Не лучше обстояли дела в Дрюри-Лейне. Там тоже устраивались пышные постановочные спектакли, в которых текст играл последнюю роль, а на первое место выдвигались диковинные звери.

Лондонцы распевали сатирическую песенку:

Чтоб публику в театр зазвать,
Гони Шекспира с Джонсоном!
Коль станут здесь слоны плясать,
Доходу будет больше нам!¹

По меткому выражению одного историка театра, монопольные театры не жили за счет своих привилегий, а умирали благодаря им. Монополия сдерживала развитие всех без исключения театров Лондона, не только малых, но и больших.

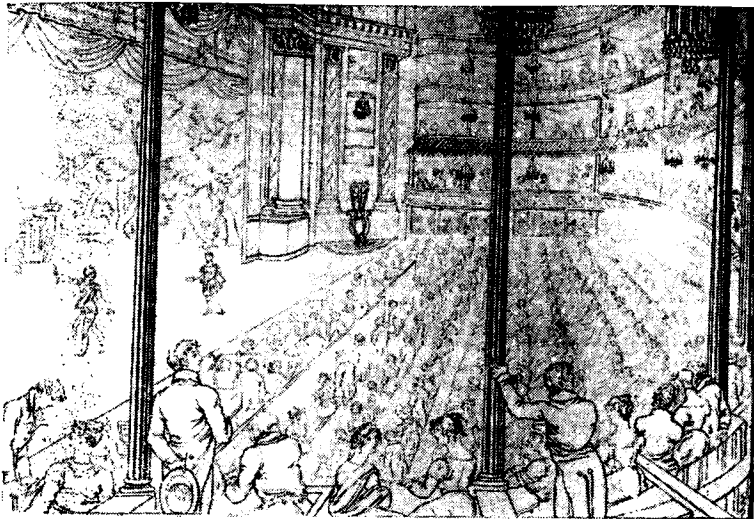
¹ Перевод Ю. И. Кагарлицкого.



Фойе театра Ковент-Гарден, 1823 г.

Активная борьба против монополии началась уже с первого десятилетия XIX века. В 1809 году актер Джон Кембл, стоявший тогда во главе Ковент-Гардена, отстроив пострадавшее от пожара здание театра, вынужден был поднять цены на билеты. Надбавка была пустячной, но публика восприняла ее как своеволие монополистов и ответила своеобразным «театральным бунтом», который получил название «борьбы за старые цены». Актеры начинали спектакли при пустом зале. Театр заполнялся лишь в девять часов вечера, когда зрителям разрешалось войти за половинную плату. Публика являлась не с пустыми руками. Перед зданием театра продавались детские дудки, свистки, трещотки и другие шумовые инструменты. Над галереей зрители вывешивали огромные плакаты: «Трепещи, Кембл!» «Старые цены!» и т. п. Из вечера в вечер спектакли проходили в оглушительном шуме. Действие на сцене напоминало скорее пантомиму, нежели драматический спектакль. Временами публика вставала со своих мест и, ритмично переступая из стороны в сторону, постукивая тростями, исполняла «танец старых цен». Кембл нанял целую ораву хулиганов, затевавших драки со зрителями, добивался арестов, пригрозил даже пустить в ход пожарный шланг, но ничего не помогало. Крупнейший театральный бунт, продолжавшийся сорок два дня, закончился победой зрителей.

Огромная организованность и настойчивость, проявленные публикой во время «борьбы за старые цены», надолго запом-



Театр Дрюри-Лейн, 1814 г.

нились театральным деятелям, и не только им. В борьбе с взбунтовавшимся зрителем оказались бессильными не только Джон Кембл, но и полиция, пытавшаяся усмирить бунт, и суд, вынужденный под давлением общественного мнения оправдать одного из его организаторов, и консервативные лондонские газеты, в один голос клеймившие «разнузданных бунтовщиков». Призрак бунта 1809 года все время стоял перед глазами сторонников театральной монополии.

В течение 1830-х годов в парламент вносились многочисленные законопроекты об отмене театральной монополии, но они систематически отвергались. Борьба за свободу театра шла параллельно с борьбой за избирательную реформу, и это придавало ей особое значение. На театр указывали как на трибуну общественного мнения. Но правительство понимало это не хуже противников монополии. Даже после избирательной реформы 1832 года, когда судьба такого пережитка феодализма, как театральная монополия, казалось, была предрешена, правящая верхушка, зная, каким сильным средством агитации является театр, затягивала ее отмену. Театральная монополия была ликвидирована лишь в 1843 году.

Отмена ее не привела к быстрому возрождению театра. Цензура оставалась в силе. Традиция художественной литературной драматургии была прервана, число актеров, прошедших

школу серьезной драмы, было невелико. Подъем английской драматургии начнется фактически лишь к концу XIX века.

И все же, работая в исключительно трудных условиях, английский театр XIX века создал свои ценности. Он выдвинул плеяду больших актеров. В эти годы началось формирование английской режиссуры. Даже лишенные полноценного современного репертуара, английские актеры сумели, опираясь на классику, выразить мысли и чувства, которые волновали зрителей, передать новое мироощущение своих современников. И публика, жившая в обстановке больших общественных сдвигов, убыстряющегося движения истории, с энтузиазмом подерживала этих актеров.

ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

1

Развитие драмы и театра в Англии конца XVIII и начала XIX века проходит под знаком влияния позднего просветительства и первой буржуазной революции во Франции.

Первые события французской революции встретили горячий отклик в передовых слоях английского общества. Идя навстречу этим общественным тенденциям, некоторые театры стали на путь прямой инсценировки газетных сообщений. В 1789 году театр Ковент-Гарден репетировал злободневную пьесу «Бастилия», которая, однако, была запрещена цензором. Но Королевскому цирку удалось в августе 1789 года показать публике представление, называвшееся «Триумф свободы, или Разрушение Бастилии». Одновременно в театре Ройял-Гров была осуществлена постановка «Волнения в Париже, или Разрушение Бастилии». В 1790 году театры Ковент-Гарден и Седлерс-Уэллс показали театрализованное зрелище «Марсово поле, или Праздник Федерации», являвшееся откликом на торжество, происшедшее в Париже 14 июля 1790 года. Этому же была посвящена постановка Королевского цирка под названием «Французский юбилей». Подобного рода спектакли представляли собой инсценировки с грандиозными зрелищными эффектами, которые должны были передать характер событий. Это не были пьесы в точном смысле слова; правильнее их назвать массовыми живыми картинами хроникального характера.

Следом за спектаклями такого рода появляются пьесы, авторы которых с разных идейных позиций стремились отразить злободневные события. Вскоре после падения монархии

и казни Людовика XVI реакционные круги в Дублине могли аплодировать пьесе Престона «Ярость демократов, или Людовик несчастный» (1793). В противовес этой роялистской драме была написана пьеса Хейя «Монарх в заключении» (1794), выражавшая симпатии республиканцам. Появились также пьесы «Падение французской монархии» Бартоломью и «Нормандская девушка» Эйра (1794); вторая из них была посвящена казни Марии-Антуанетты.

Наиболее видным идеологом демократического лагеря конца XVIII века в Англии был Вильям Годвин (1756—1836). В своем трактате «Исследование о политической справедливости» (1793) Годвин выступил с резким осуждением не только феодальных форм гнета, но и новой формы угнетения народа, утверждавшейся в это время, — капиталистической эксплуатации. В воззрениях Годвина сказался протест народных масс Англии против последствий промышленной революции и аграрного переворота. Отражая настроения экспропрированного крестьянства и формирующегося пролетариата, Годвин выдвигает утопическую программу социальных преобразований, глубоко противоречивую по своему характеру. Вот почему К. Маркс отмечал, что в своих воззрениях «Годвин граничит с коммунизмом», но наряду с этим «он в своих выводах решительно *антисоциален*»¹, ибо идеалом его была ассоциация мелких производителей, независимых друг от друга. При всей ограниченности позиций Годвина его общественно-политическая теория оказала в целом положительное влияние своей критикой капиталистической эксплуатации и тех государственных форм, которые ее узаконивали.

Свои взгляды Годвин пропагандировал и в художественной форме. Его роман «Калев Вильямс, или Вещи, как они есть» (1793) в беллетристической форме проводил те же идеи, что и названный выше трактат. Напоминая по своему построению «роман тайн», «Калев Вильямс» был очень драматичен по сюжету. Поэтому очень быстро появились драматические переработки, которые способствовали популяризации этого романа, хотя и несколько обедняли его социальную проблематику. Сам Годвин пробовал свои силы также в драме. Однако его мелодрамы «Антонио, или Возвращение солдата» (1800) и «Фолкнер» (1807) были лишены значительного социального содержания, слабы в драматургическом отношении и успеха на сцене не имели.

К кружку передовых деятелей и писателей демократического направления, группировавшихся вокруг Годвина, принадле-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXI, стр. 18.

жал Томас Холкрофт (1745—1809), один из наиболее популярных драматических авторов Англии конца XVIII и начала XIX века. Сын бедняка, Холкрофт в молодости перепробовал множество профессий, пока, наконец, не стал актером и писателем. В течение многих лет он разъезжал с бродячими труппами по стране как актер. Ряд черт актерского быта конца XVIII века получил отражение в его романе «Альвин, или Актер-джентльмен» (1780), написанном на основе личного опыта. Обосновавшись в Лондоне, Холкрофт стал деятельно снабжать театры своими пьесами, оригинальными и переводными. Когда в Париже была поставлена «Женитьба Фигаро» Бомарше, Холкрофт организовал стенографирование спектакля и на основе стенограммы сделал свой перевод пьесы, с большим успехом шедший на сцене. Восхищение Холкрофта «Женитьбой Фигаро» объяснялось его идейной близостью к Бомарше.

Как драматург Холкрофт продолжал традиции английско-просветительского театра XVIII века, создавая по преимуществу комедии нравов, не лишённые доли сентиментальности. Из его многочисленных произведений наибольший успех имела комедия «Путь к гибели» (1792), которая вплоть до начала XX века держалась на английской сцене. Герой этой комедии Гарри Дорнтон, легкомысленный светский кутила, узнав о том, что его отцу, банкиру, грозит разорение, неожиданно исправляется. При всем легкомыслии у Гарри доброе сердце, он помогает беднякам, расстраивает махинации корыстолюбивых дельцов, наживающихся с помощью обмана и шантажа, спасает отца от банкротства и т. д. Комедия содержит критику дворянского общества. Но главной темой ее является осуждение власти денег, хотя среди представителей финансового и делового мира автор все же находит отдельных положительных персонажей. Герой комедии — прямой потомок Чарльза Сёрфеса из «Школы злословия» Шеридана. В отличие от своего предшественника он не только жизнелюбив и обладает здоровой натурой, не только разоблачает злодеев, но еще и активен в совершении добрых дел. Это гуманистическое стремление к активному вмешательству в жизнь во имя разрушения зла и утверждения добра составляет главный пафос демократического просветительства Холкрофта.

Однако пропаганда передовых идей была для него чрезвычайно затруднена жесточайшей цензурой, введенной в Англии после 1793 года для борьбы против растущих революционных настроений в стране. Даже при постановке «Пути к гибели» в 1792 году Холкрофт не мог прямо высказывать свои взгляды. Поэтому ему пришлось избрать обходный маневр. Перед нача-

лом спектакля произносился пролог, в котором говорилось: «Автор взобрался на вершины ораторства и красноречия не потому, что вознамерился использовать их для намеков относительно Польши, Франции или о... революции, утверждая, что француз и поляк, да и вообще каждый человек является нашим братом и что все, даже бедные негры, имеют право быть свободными, так же, как и остальные люди! Настает время, говорит автор, когда свобода сама разольется подобно потоку и распространится повсюду, сметая гордость и достигая самых бедных хижин, рождая на свет довольство, счастье, искусство, науку, ум и гений, оплодотворяя и обновляя старую землю!»

В 1793 году в связи с репрессиями правительства против демократических деятелей такие выступления стали уже невозможными. Холкрофт в числе других английских «якобинцев», как их тогда называли, был привлечен к суду по обвинению в государственной измене. Суд не решился вынести обвинительный приговор, и Холкрофт был оправдан. Однако откровенная декларация политических взглядов в литературе и театре на время оказалась для него невозможной. Холкрофт продолжал писать пьесы анонимно. Так, без упоминания имени автора была поставлена в Ковент-Гардене комедия нравов «Ошибки любви» (1794), содержащая традиционную любовную интригу, разыгрывающуюся в светской среде. Фраза из этой пьесы вызвала целую бурю в зрительном зале. Один из персонажей говорит о себе: «Меня воспитали для самой бесполезной и часто самой недостойной профессии — профессии джентльмена». Аристократическая часть публики, реакционно настроенные зрители не без оснований увидели в этом отголоски революционной крамолы. Случай этот показателен для атмосферы, утвердившейся в английском театре в последние годы XVIII и первые годы XIX столетия.

Продолжательницей традиций просветительской драматургии была также Элизабет Инчболд (1753—1821), много лет работавшая в театре в качестве актрисы и имевшая значительный успех. Ее драматические произведения были также преимущественно комедиями нравов с заметными чертами сентиментализма. Как и Холкрофт, Инчболд выступала в своих комедиях с критикой пороков дворянско-буржуазного общества, откровенно ставя своей целью пропаганду социальных реформ. Наибольший общественный резонанс имела ее пьеса «Такие вещи существуют» (1785), в которой изображается произвол властей в колониальных странах Востока. Прототипом героя пьесы, Хеуэлла, был Джон Ховард, англичанин-филантроп, поборник тюремной реформы в Англии и ее

колониях. Действие происходит на Суматре, где герой пьесы борется против жестокого произвола туземного правителя, Султана, опирающегося на поддержку английских чиновников и резидентов.

В пьесе имеется также сатирическая линия. Писательница осмеивает лживый «идеал» английского джентльмена, обрисованный в известных письмах лорда Честерфильда своему сыну. В сатирически пародийном духе изображен тип такого «джентльмена» в лице мистера Твайнола.

Ни Холкрофт, ни Инчболд не создали художественно полноценных произведений. Препятствием к этому были не только внешние препоны, чинимые цензурой, но и то, что они в основном следовали старым традиционным схемам построения драматического действия. Конфликты, рожденные новыми социальными условиями, сложившимися к концу XVIII и началу XIX века, не получили прямого отражения в их драматургии.

2

В то время как Холкрофт и Инчболд пытались следовать традиции просветительской драмы, на английской сцене уже в конце XVIII века все чаще стали появляться пьесы, изображавшие всякого рода ужасы и тайны, — так называемые готические драмы. Драматургия такого рода была связана с готическим романом. Все течение в целом представляло собой форму реакции на рационализм просветительской литературы.

Значительную роль в утверждении этой драматургии на сцене сыграл Метью Грегори Льюис (1775—1818), автор прославленного готического романа «Монах» (1796). В 1797 году в театре Дрюри-Лейн была поставлена его пьеса «Привидение в замке», породившая множество подражаний. Пролог к пьесе явился как бы манифестом этого рода драматургии. «Вдали от людской толпы живет озаренная луной прекрасная волшебница по имени Романтика, враг пороков, дитя гения и страданий, властительница всех чар, взлелеянная славой. Ей неприятны солнце и яркое горение свечей; она любит лишь освещенную луной природу и грозовые ночи; часто с мерцающим фонарем бродит она вблизи свежераскрытых могил, заходит в сырые темницы, мрачные леса, посещает разрушенные алтари, башни, где появляются привидения; одинокая бродит она, а когда бушует буря, сотрясая все, она бесстрашно взбирается на отвесные морские скалы и там в отчаянии ударяет по фантастическим струнам своей арфы, чтобы поведать луне о страданиях, терзающих ее грудь. И в то время как она поет

свою странную песню о воображаемых несчестьях, на израненные сердца изливается бальзам забвения».

Мелодраматические пьесы о тайнах, кошмарах и ужасах, получившие значительное распространение в театре, представляли собой переход к романтической драматургии. Английские драматурги этого периода страстно увлекаются Гёте и Шиллером, воспринимая их, однако, весьма внешне и односторонне, главным образом как создателей «рыцарской», «средневековой» драмы. Поэтому «Гёц фон Берлихинген» Гёте содействовал появлению пьес о рыцарских временах, «Разбойники» Шиллера вызвали многочисленные варианты драм о соперничестве братьев. Сам Вальтер Скотт (1771—1832) способствовал этому театральному движению, создав в 1799 году прекрасный английский перевод «Гёца фон Берлихингена».

В утверждении романтической драматургии сыграли значительную роль поэты Вордсворт, Кольридж и Саути. Сэмюэль Тейлор Кольридж (1772—1834), Роберт Саути (1774—1843) и Вильям Вордсворт (1770—1850) в молодости находились под влиянием демократических просветительских идей. Созданный ими кружок молодежи горячо реагировал на страдания английского крестьянства, вызванные промышленным переворотом и экспроприацией мелких фермеров. Кольридж и Саути лелеяли утопический план создания свободной общины землевладельцев в девственных просторах Северной Америки. Начало революции во Франции было воспринято ими как заря всеобщего освобождения человечества.

Вдохновленный падением феодальной монархии во Франции, Саути написал в 1793 году драму в белых стихах «Уот Тайлер», посвященную крестьянскому восстанию, происшедшему в Англии в 1381 году. В центре драмы стояли образы вождей восстания Уота Тайлера и священника Джона Болла. Пьеса Саути полна пламенных тирад против угнетения народа; она обличает жестокость и коварство короля и правящего феодального сословия. Восставшие крестьяне одушевлены идеей всеобщего равенства и социальной справедливости. Драма была полна отголосков французской буржуазной революции; она призывала к свержению монархии и уничтожению крупного дворянского землевладения в Англии. Однако пьеса Саути не увидела света тогда, когда она была написана; автор же ее вскоре резко изменил свои взгляды и перешел в лагерь реакции, за что был награжден званием королевского поэта-лауреата. В 1817 году прогрессивные литераторы, защищаясь от нападок реакционера Саути, опубликовали рукопись его ранней пьесы, и она приобрела широкую известность. Саути вынужден был признать авторство и впоследствии даже включил драму в

собрание своих сочинений, оговорив, что считает ее ошибкой молодости.

В тот же период Саути и Кольридж написали совместно трагедию в белых стихах «Падение Робеспьера» (1794). Перу Кольриджа принадлежал первый акт, Саути — остальные два акта. Трагедия в целом проникнута симпатией к французской буржуазной революции. Однако, изображая борьбу партий, Кольридж и Саути осуждают наиболее революционную партию якобинцев и выражают сочувствие термидорианцам, в которых они видят продолжателей линии жирондистов и Дантона. Поддерживая принцип буржуазно-демократической республики, Кольридж и Саути резко осуждают политику якобинского террора и стремление Робеспьера к единоличной диктатуре. Хотя субъективно в период написания трагедии Кольридж и Саути относились с симпатией к французской революции, тем не менее объективно их апология термидорианства имела антиреволюционный смысл. Именно это произведение было началом того перелома, который вскоре привел обоих писателей в лагерь реакции.

В конце 1790-х годов Кольридж и Саути, объединившись с поэтом Вордсвортом, составили группу, получившую название «Озерной школы» и ставшую центром литературной реакции против французской революции и связанного с ней просветительства. Начав литературную деятельность под знаменем прогрессивных идей, эти писатели стали затем главными представителями консервативного романтизма. Совместное выступление Вордсворта и Кольриджа со сборником «Лирические баллады» (1798) явилось важнейшей вехой в развитии английского романтизма. С появлением этого сборника романтизм прочно утвердился в английской поэзии. Уже одним этим Вордсворт и Кольридж оказали влияние на формирование стиля новой романтической драматургии. Но они выступили также и непосредственно как драматурги.

Вильям Вордсворт, подобно Кольриджу и Саути, в первые годы своего творчества (начало 90-х годов XVIII века) был поэтом, протестовавшим против экспроприации английского крестьянства. Он приветствовал революцию во Франции и даже отправился туда, чтобы непосредственно участвовать в ней. Но так как он в своих политических взглядах не шел дальше сочувствия жирондистам, он в период якобинской диктатуры поспешно покинул Францию, спасаясь от угрожавшей ему опасности попасть в тюрьму или под нож гильотины. По возвращении в Англию он объявил заблуждением свое прежнее сочувствие революции. Подобно Кольриджу и Саути, Вордсворт пережил перелом в своих взглядах. Решительное осуждение

революционного насилия становится одним из основных мотивов его творчества, что получило прямое выражение и в его единственном драматическом произведении — трагедии «Пограничники» (1795—1796). Действие пьесы происходит в XIII веке на границе Англии и Шотландии во времена Генриха III. Герой пьесы — благородный разбойник Мармадюк, мстящий богатым феодалам за их несправедливости и защищающий бедняков. Однако, как стремится показать Вордсворт, насилие по природе своей настолько бесчеловечно, что даже тогда, когда оно применяется с благой целью, оно должно привести к дурным последствиям. Мармадюк поддается лживым наветам злодея Освальда и убивает невинного старика-слепца барона Герберта, отца своей возлюбленной Айдоinei. Раскаившись в совершенном преступлении, Мармадюк становится отшельником.

Издавая на склоне лет это произведение в собрании своих сочинений, Вордсворт снабдил его примечанием, в котором раскрыл свой идейный замысел: «Изучение человеческой природы приводит к ужасной истине, что в испытаниях, которым нас подвергает жизнь, грех и преступление могут иметь своим источником совершенно противоположные качества, и нет границ для того ожесточения сердца и извращения понятий, до какого могут дойти рабы этих чувств. Во время моего длительного пребывания во Франции, когда революция быстро достигла крайних пределов зла, я часто имел возможность быть свидетелем подобных явлений, и под свежим впечатлением этого была написана трагедия «Пограничники». Вордсворт предложил ее театру Дрюри-Лейн, но руководивший им Шеридан отверг пьесу. Просветитель, сохранивший верность передовым идеям XVIII века, Шеридан, естественно, отнесся отрицательно к реакционно-романтической трагедии Вордсворта.

Точно так же отверг Шеридан и первый вариант трагедии Кольриджа «Осорио» (1798). Лишь значительно позднее, притом в переработанном виде, под названием «Раскаяние», Кольриджу удалось поставить эту пьесу в театре Дрюри-Лейн (1813). Как и «Пограничники» Вордсворта, «Раскаяние» носит явную печать влияния «Разбойников» Шиллера. Оба, и Вордсворт и Кольридж, заимствуя у Шиллера различные сюжетные мотивы, развивали не те стороны шиллеровской трагедии, в которых проявился штурмерский протест, а мотив осуждения революционного насилия, столь сильно звучащий в финале немецкой трагедии.

Действие трагедии Кольриджа происходит в Испании в царствование Филиппа II. Как и у Шиллера, в трагедии Кольриджа друг другу противостоят два брата — старший, дон Аль-

вар, и младший, дон Ордонио, соперничающие в любви к донье Тересе. Подобно Францу Моору, дон Ордонио злобен и коварен. Он воплощает в своей жизненной практике крайности эгоизма и философии насилия. Для Кольриджа он является носителем тех отрицательных нравственных начал, которые, по его мнению, вытекали из материалистического учения XVIII века. Дон Альвар, наоборот, является выразителем нравственного идеализма. В конце пьесы дон Ордонио убивает мавританку Альгадра, мстящая злодею за погубленного мужа. Альвар выходит победителем из борьбы с братом не в силу проявленной им активности, а потому, что, по концепции Кольриджа, добро и милосердие неизбежно должны привести человека к счастью.

Осуждение революционного насилия сопровождается в трагедии Кольриджа утверждением христианского милосердия. В идейном отношении это произведение перекликается с известной поэмой Кольриджа «Баллада о старом моряке», написанной одновременно с первым вариантом трагедии. Сходными идеями пронизана также драматическая поэма Кольриджа «Заполия» (1817), созданная по мотивам «Зимней сказки» Шекспира.

Вордсворт и Кольридж сохраняли верность гуманистическим идеалам, но их критика революционных методов борьбы оказалась на руку реакционным господствующим классам. Занятая ими позиция неизбежно привела их к идеализму в философии и понимании истории. В этике они свели все к борьбе абстрактных принципов добра и зла, что определило структуру их драматургических произведений. Они создали романтические драмы идей, в которых развитие сюжета вытекало не из реальных жизненных положений, а должно было иллюстрировать предвзятые идеи авторов. Характеры были воплощениями романтических крайностей, односторонними выразителями определенных нравственных начал — добра и зла. Действующие лица выступали не как живые люди, а как «рупоры» определенных идей.

Драмы Вордсворта и Кольриджа не стали репертуарными, тем не менее влияние их было довольно значительным. Они содействовали утверждению на сцене новой, романтической драмы, в частности возрождению драмы стихотворной. Это, в свою очередь, неизбежно привело к подражанию драматургии английского Возрождения.

Корифеям романтизма не удалось завоевать сцену. На ней подвизались преимущественно писатели и поэты второстепенные, менее увлекавшиеся проповеднической миссией и более старавшиеся добиться мелодраматических театральных эффектов. Среди них надо назвать ирландца Ричарда Лалора Шейла (1791—1851), который достиг первого успеха постановкой

трагедии «Аделаида, или Эмигранты» (1814), в сочувственном духе изображавшей испытания тех, кто бежал из Франции во время буржуазной революции. Особенно близка Шейлу была упадочная драма последнего периода английского Возрождения, и он подражал ей в своих трагедиях «Изменник» (1817), «Эвадна» (1819). Генри Харт Мильман (1791—1868) подражал трагедиям Флетчера, нагромождая в своих драмах невероятные приключения и романтические ужасы («Фацио, или Итальянская жена», 1818; «Падение Иерусалима», 1820; «Мученик Антиохии», 1822). Его пьесы были проникнуты реакционным духом, и сам драматург стал впоследствии настоятелем собора св. Павла в Лондоне.

Автором романтических трагедий был также Чарльз Роберт Мэтьюрин (1782—1824), прославившийся своим романом «ужасов и тайн» «Мельмот-скиталец» (1820), которым увлекался Пушкин. Популярной была его пьеса «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранд» (1816). Герой этой трагедии, граф, превращающийся в корсара, мстит своему врагу, отнявшему у него возлюбленную, убивает его, а затем себя. Пьеса выделялась среди драматических произведений того времени своим насыщенным трагизмом, отзвуком бунтарских настроений, тем, что в ней не было навязчивой ханжеской морали. Вальтер Скотт с одобрением отзывался об этой пьесе, увидя в ней «величие и силу», а Байрон рекомендовал ее к постановке. Однако другие пьесы Мэтьюрина — «Мануэль» (1817) и «Фредольфо» (1819), изобиловавшие ужасами, по существу, не отличались от обычного «готического» репертуара.

Наиболее плодовитым эпигоном романтизма в драматургии был Джемс Шеридан Ноульс (1784—1862). Его пьесы («Лео, или Цыган», 1810; «Виргиний», 1820; «Горбун»; 1832; «Дочь», 1836, и др.) изобиловали неожиданными ситуациями, эпизодами, полными театральных эффектов, патетическими речами, сентиментальными сентенциями. Далекий от насущных вопросов своего времени, Ноульс был, однако, склонен спекулировать на темах, звучавших как отклики на злобу дня («Кай Гракх», 1815; «Вильгельм Телль», 1825; «Альфред Великий, или Король-патриот», 1831). В полной мере поддерживая господствовавшие в Англии порядки, он трактовал все вопросы в духе, приемлемом для аристократическо-буржуазной публики.

Наряду с мелодрамами, романтическими и историческими трагедиями, как всегда, значительное место в английском репертуаре занимали комедии и фарсы, число которых было очень велико. Но по сравнению с предшествующим периодом, отмеченным блестящим развитием просветительской реалистической комедии, в эпоху романтизма наблюдается глубокий упадок ко-

меди. Лишь пьесы Джорджа Кольмана-младшего (1762—1836), продолжавшего в известной мере традиции сатирической комедии XVIII века («Законный наследник», 1797; «Джон Буль», 1803), несколько возвышались над общим уровнем посредственности.

В начале XIX века была сделана попытка создать романтическую комедию, наподобие английской комедии эпохи Возрождения. В таком направлении работал Джон Тобин (1770—1804). В комедии «Медовый месяц» (1805) он откровенно использовал сюжетные мотивы «Укрощения строптивой», позаимствовав также кое-что из «Двенадцатой ночи» и комедий Флетчера. Здесь, как и в комедиях «Урок авторам» (1808) и «Стол для игры в фараон, или Опекуны» (1816), Тобин стремился к сочетанию юмора с романтикой. Однако эпигонский, подражательный характер его комедий был слишком очевиден, чтобы оказать серьезное воздействие на развитие жанра. Кризис комедийного творчества был отмечен современниками. На исходе первой половины столетия один из популярных английских юмористов Дж. А. Э. Беккет в своем фарсе «Сцены из отвергнутых комедий» (1844) писал, что «совершенно вымершей породой являются авторы пятиактных комедий, имеющих успех».

3

Высшие образцы поэтической драмы начала XIX века были созданы в Англии писателями, принадлежавшими к революционному течению в романтизме или близкими к нему прогрессивными деятелями литературы. Поэзия Байрона и Шелли, явившаяся вершиной прогрессивного романтизма не только в Англии, но и во всей Европе, выросла в теснейшей связи с наиболее передовыми демократическими движениями эпохи. Байрон и Шелли отразили в своем творчестве борьбу масс за свои социальные и национальные права (восстание луддитов, манчестерские волнения 1819 года), национально-освободительное движение в Ирландии, борьбу испанского народа против наполеоновского владычества, движение карбонариев в Италии, стремившихся сбросить австрийское иго и объединить свою раздробленную родину, войну греческого народа за освобождение из-под турецкого деспотизма.

Джордж Гордон Байрон (1788—1824), выходец из старинной аристократической семьи, с юных лет проникся духом вражды к господствующему в Англии аристократическому и буржуазному обществу. Воспитанный на идеалах просветителей XVIII века, он не мог примириться с той политической и идеологической реакцией, которая восторжествовала в Англии в на-



Джордж Гордон Байрон

чале XIX столетия. Уже в одном из первых своих произведений, в сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809), Байрон решительно выступил против реакционного романтизма. Коснулся он здесь также драмы и театра. Говоря о драме, Байрон отмечает:

Ее упадок с каждым днем растет.
Иль гениев уж нет под небесами,
Или исчезла совесть между нами?
Да где же ты, таланта яркий свет?
Увы, среди нас его давно уж нет!¹

Байрон сравнивает современное состояние театра с эпохой, когда на сцене господствовал просветительский реализм, и отдает все свои симпатии XVIII веку:

Доколь с поднятой гордо головой
На тех подмостках будет глупость править,
Где Гаррик наш умел искусство славить,
Где Сиддонс волновала нам сердца?
Доколь черты презренного лица
Посмеет фарс скрывать под маской смеха?
Когда же эта кончится потеха?

Наряду с пошлыми фарсами возмущение Байрона вызывает романтическая мелодрама и трагедия, в которой «тьма чудес взор робкий удивит». Насмешку сатирика вызывают готические «призраки Льюиса» и тому подобная чертовщина. Единственные драматурги, о которых Байрон говорит с симпатией, — это продолжатели традиций просветительской драмы XVIII века: Джордж Кольман-младший, Кемберленд, Шеридан. Он обращается к ним с призывом возродить драму как народное искусство, утверждающее передовые общественные идеалы:

Проснитесь же, Джордж Кольман благородный
И Кемберленд! Будите дух народный!
Пусть ваш набат прогонит глупость вон.
О Шеридан, восстанови же трон
Комедии, и пусть не знает сцена
Германской школы тягостного плена.

Под «германской школой» Байрон подразумевает Коцебу, переводы и переделки пьес которого заполнили в начале века английскую сцену, а также псевдоромантических подражателей Шиллера и Гёте, создателей рыцарских трагедий, драм кровавой мести и т. п., совершенно чуждых оригиналам, которым они подражали.

¹ Здесь и далее — перевод Н. Холодковского.

Байрон требует, чтобы искусство служило общественным целям, разоблачало социальные пороки и утверждало передовые идеалы.

Взгляды Байрона на драму и театр получили свое дальнейшее выражение в поэме «На тему из Горация» (1812). Поэт и здесь констатирует общий упадок драмы, считая одной из важнейших причин деградации театра закон о театральной цензуре. Он полемизирует с ханжами, утверждающими, будто театры развращают нравы, осмеивает мелодраматические эффекты современных писателей.

Не ограничиваясь критикой современного состояния театра, Байрон выдвигает положительную программу, основу которой составляет утверждение, что театр должен опираться на традиции национального драматического искусства, идущие от Шекспира и его современников; но если они определили форму драмы, то в отношении содержания ее ближайшими предшественниками он считает просветителей XVIII века. Байрон возражает против полного вытеснения из драмы стиха и замены его прозой. Отстаивая права поэтической драмы, он призывает следовать примеру классиков английской драмы:

У самого Шекспира в каждой драме
Речь королей изложена стихами,
Простые ж вещи — прозою простой...

Целью драматурга должно быть не внешнее правдоподобие, а правда.

Один рецепт всегда приводит к цели:
Пишите так, как быть могло б на деле.

Задача драматурга — правдиво раскрывать характеры. Драматург должен

Выдержать с начала до конца
Тип и характер каждого лица.

Байрон объявляет себя решительным противником натуралистических красок в драматургии. Он считает, что не всякие события пригодны для представления на сцене:

Что сносно слуху, то порой для глаз
Мучительно и вызывает в нас
Не жалость уж, а страх и отвращенье.
Я — кровный бритт, но здесь, как исключенье,
Готов я быть французом: кровь должна
Со сцены быть совсем исключена,
И битвы гладиаторов на сцене,
Пожалуй, также подлежат отмене;
Интрига наш не оскорбляет взгляд,
Убийства же и раны нам претят.

Байрон требует от театра идейности, высоких мыслей и глубокого раскрытия эмоционального мира людей:

Мир внутренний природа нам дала:
Воспроизвесть его — актера дело,
Чтоб душу нам игра его зажгла,
Чтоб сердце в нас восторгом пламенело,
То до небес порыв вздымая свой,
То в бездну горя падая с тоской.
Чтоб чувствам дать возможность выраженья,
Дала природа средство нам — язык,
Который, впрочем, в силу увлеченья
Нередко меру забывать привык
И здравый смысл (театр я разумею);
И вот смешит он часто галлерею,
Партер и ложи, вызвав шум и гром
Аплодисментов,— только не умом.

Высказывания Байрона о театре, изложенные в сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» и в поэме «На тему из Горация» представляют собой театральный манифест прогрессивного течения в английском театре начала XIX века. Здесь с особенной наглядностью проявилась связь Байрона с передовой демократической линией английского театрального и драматического искусства, его враждебность всем реакционным течениям, существовавшим в театре его времени.

После возвращения из заграничного путешествия (1809—1811) и опубликования первых двух песен «Паломничества Чайльд-Гарольда» (1812) Байрон становится в центре литературной и театральной жизни Лондона. Речь Байрона в палате лордов, произнесенная им в защиту восставших рабочих — «разрушителей машин», а также его выступление в защиту ирландцев-католиков привлекают к Байрону симпатии всех передовых людей. Старик Шеридан становится другом молодого Байрона. Поэт сближается с театральными кругами. Когда в октябре 1812 года готовилось открытие восстановленного после пожара театра Дрюри-Лейн, был объявлен конкурс на посвященную этому событию речь. Сотни поэм, присланных различными авторами, были отвергнуты комитетом театра. Тогда решено было обратиться с просьбой к Байрону, который и согласился написать стихотворную речь вне конкурса. «Адрес, читанный на открытии театра Дрюри-Лейн в субботу 10 октября 1812 года» продолжает защиту взглядов, высказанных Байроном в двух рассмотренных выше поэмах. Поэт указывает на традиции английской драмы, идущие от Шекспира через Шеридана к современности, и традиции реалистического сценического искусства, главными представителями которого он считает Гаррика и Сару Сиддонс. Байрон выражает надежду, что вновь открытый

после восстановления театр, может быть, положит конец упадку драмы. Взывая к имени Шекспира, Байрон говорит:

В том имени есть чары,
Чья власть сильней, чем время и пожары!
Они велят, чтоб сцена ожила:
Да будет Драма, где она была!

Четыре года спустя, когда умер Шеридан, поэт написал «Монодию на смерть Р. Б. Шеридана», которая была прочитана со сцены театра Дрюри-Лейн; в скорбной элегии слышится не только горе, вызванное смертью великого драматурга; в поэме получили выражение мрачные раздумья Байрона, удрученного повсеместным торжеством реакции, сказавшейся и на его личной судьбе. «Монодия» была написана Байроном почти сразу после разрыва между поэтом и буржуазно-аристократическим обществом Англии. В начале 1816 года травля правящих кругов, мстивших Байрону за его революционные выступления как поэта и политического оратора, достигла такой степени ожесточения, что он был вынужден навсегда покинуть страну. Но Байрон продолжал борьбу с реакцией и в изгнании. Именно в годы изгнания наряду с поэмами он создал также ряд значительных драматических произведений.

«Манфреда» Байрон пишет в Швейцарии, все остальные пьесы — в Италии, в годы, когда он непосредственно включается в деятельность итальянских карбонариев, сам становится революционером-подпольщиком, ведущим борьбу за национальное освобождение Италии. Этим объясняется и проблематика его трагедий и его острый интерес к итальянской истории, итальянской культуре. Одним из его любимых драматургов становится Альфьери, в котором Байрона привлекает высокая гражданственность, героическая наполненность, ясность мысли, лаконизм, динамичность действия. Все это противостояло ненавистному для него реакционному романтизму с его «героическими» сюжетами и туманным мистицизмом.

Уже в «Английских бардах и шотландских обозревателях» нашел выражение интерес Байрона к просветительскому классицизму. В Италии этот интерес становится еще более живым. Но нигде и никогда Байрон не призывает к подражанию классицизму, к следованию мертвой догме. Если в поисках новой формы он обращается к поэтике классицизма, подчеркивает желательность «единств» и т. д., то по самой природе конфликта, по принципам построения образа драматургия Байрона выражает романтическую концепцию жизни и человека, с романтических позиций раскрывает современное содержание действительности.

Издавая свои драмы, Байрон постоянно подчеркивал, что он писал их отнюдь не в расчете на постановку в театре. В предисловии к «Марино Фальеро» Байрон писал: «Положение современного театра не таково, чтобы он мог удовлетворить чье-либо честолюбие, а мое — тем более: я слишком хорошо знаю закулисную жизнь, и сцена меня не соблазняет». Байрон отдавал себе ясный отчет в том, что после его изгнания из Англии правящие круги, конечно, не допустили бы постановки на сцене его пьес, проникнутых духом оппозиции по отношению к господствующей реакционной идеологии. Для него было также невыносимо думать о том, что судьба его пьес будет определяться пошлыми и вульгарными вкусами светской публики: «Я не могу представить себе, чтобы человек с горячим характером мог отдать себя на суд театральной публики».

Байрон создавал свои драмы не для скучающей светской публики, смотрящей на театр как на развлечение. Вкладывая в свои драмы глубокое социально-философское содержание, Байрон в предисловии к «Марино Фальеро» с полным основанием писал, что реакция подобного рода публики вызовет в нем только «страдание, усиленное еще сомнениями в компетентности зрителей и сознанием своей неосторожности в выборе их своими судьями».

Драматургическое творчество Байрона теснейшим образом связано со всей его поэтической деятельностью. Как и в других своих произведениях, Байрон-драматург был борцом против феодальной реакции, певцом свободы. Творчество Байрона принадлежит тому периоду начала XIX века, когда, по определению К. Маркса, «классовая борьба между капиталом и трудом была отодвинута на задний план: в политической области ее заслоняла распря между феодалами и правительствами, сплотившимися вокруг Священного союза, с одной стороны, и руководимыми буржуазией народными массами — с другой...»¹. В этой социально-политической обстановке Байрон выступил как один из идейных вождей антифеодального лагеря. Он поднимает низвергнутое знамя буржуазно-демократической революции. Хотя революция побеждена, но дух и стремления, порожденные ею, продолжают жить в поэзии Байрона. Поэт выступает как наследник и продолжатель освободительных традиций XVIII века, но наследник, чья деятельность развивается после революции, уроков которой он не может не учесть.

Царство разума, провозглашенное просветителями XVIII столетия, на деле оказалось царством буржуазии, а революция завершилась установлением деспотической военной диктатуры

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 17.

Наполеона. Отсюда двойственное отношение Байрона к французской буржуазной революции 1789 года. Он полностью сочувствовал ее антифеодальным и антимонархическим тенденциям, но не мог примириться с новыми формами социально-политического гнета, которые возникли в результате победы буржуазии.

Противоречивость позиции Байрона была отмечена уже Белинским: «Читая Байрона, видишь в нем поэта глубоко лирического, глубоко субъективного, а в его поэзии — энергическое отрицание английской действительности; и в то же время в Байроне все-таки нельзя не видеть англичанина и притом лорда, хотя, вместе с тем, и демократа»¹. Байрон был поэтом той широкой демократической оппозиции феодальному строю, которая развивалась в условиях переходного времени, в период между первым и вторым турами буржуазных революций XVIII—XIX веков. Демократическая оппозиция, к которой примыкал Байрон, включала в себя разнородные социальные элементы — и радикальную буржуазию, стремившуюся уничтожить все пережитки феодализма, и буржуазно-демократические национально-освободительные движения стран, подавленных чужеземным игом, и первые ростки рабочего движения. Байрон в этом конгломерате сил отнюдь не был на стороне буржуазных элементов, он был в такой же мере противником установления власти крупного капитала, как и власти феодальных лендлордов. Но, искренне сочувствуя освободительным стремлениям народных масс, он все же не стал последовательным демократом, что и выразил со всей свойственной ему откровенностью в поэме «Дон Жуан», сказав:

Я всякой тирании враг заклятый,
Хотя бы и царили демократы.

Ограниченность и нечеткость положительной программы Байрона объяснялась своеобразием общественно-политических условий, в которых он жил. Зато в критике социальной несправедливости и в гневном осуждении политической реакции Байрон имел мало равных себе в тот период. Его смелая борьба против реакции и сделала его властителем дум передовых людей своего времени.

Указанные здесь противоречия мировоззрения Байрона со всей силой сказались в его драматургии. Байрон возродил поэтическую драму, создав произведения, написанные великолепным стихом. Такой драматической мощи и поэзии английская драма не знала со времен Шекспира. Но драматургия Байрона не была реалистической в том смысле, в каком ею была поэтическая драма Возрождения. Драматургия Байрона опиралась на

¹ В. Г. Белинский, Соч. в трех томах, т. 2, стр. 109.

традиции позднего Просвещения. Недаром Байрон чувствовал столь глубокую симпатию к Гёте.

Как и послештирмерская драматургия Гёте и Шиллера, пьесы Байрона принадлежат к драматургии, в которой идейное начало преобладает над реальным. Драммы Байрона отнюдь не были оторваны от современности, они выросли на почве своего времени и были горячим, непосредственным откликом на самые насущные вопросы жизни. Но в них были отражены не реальные жизненные условия начала XIX века, а тот круг идей и эмоций, которые волновали современников.

Двойственность позиции Байрона проявилась в художественной форме его драм в том, что, тяготея к просветительскому классицизму, Байрон-романтик вступал в конфликт с просветительским классицизмом. Поэтому в формальном отношении драмы Байрона резко распадаются на две группы: пьесы, написанные по всем правилам классицизма, вплоть до соблюдения единств (итальянские трагедии «Марино Фальеро» и «Двое Фоскари», а также «Сарданапал»), и романтические пьесы («Манфред», мистерии «Каин» и «Небо и земля», «Вернер, или Наследство», «Преображенный урод»). В теории защищая классицизм в драме, на практике Байрон в большинстве случаев отходил от него. Даже драмы, внешне написанные в классицистской манере, были по духу романтическими.

Лирик по натуре, поэт глубоко субъективный — в том смысле, что выражение чувств, настроений и взглядов было для него первоочередной потребностью, — Байрон и в своих драматических произведениях оставался по преимуществу поэтом лирическим и субъективным, что отметил уже Пушкин, сопоставляя драматургию Байрона с шекспировской: «...до чего изумителен Шекспир! Не могу притти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! Байрон, который создал всего-навсего один характер... Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных, — это вовсе не трагедия»¹.

Особенности драматургической композиции произведений Байрона определялись этим преобладанием лирического начала. Даже в таких пьесах, как «Марино Фальеро» и «Двое Фоскари», где имеется реальный жизненный сюжет, главное заключается не во внешних перипетиях действия, а в лирических излияниях героев. В полной мере этот принцип господствует

¹ Сб. «Пушкин-критик», 1950, стр. 100.

в романтических драмах, в центре которых стоит герой, чьи речи выражают мысли и настроения самого автора. Все окружение героя служит лишь возбудителем того лирического настроения, которое преобладает в данной драме. Поэтому не столько драматическое действие, сколько поэтические речи персонажей имеют первенствующее значение в драматургии Байрона. Не только «Манфред» — «драматическая поэма», как определил сам автор жанр произведения, но и остальные пьесы Байрона также являются драматическими поэмами.

Первое произведение Байрона в драматической форме, «Манфред» (1817), было написано вскоре после того, как поэт был изгнан из Англии, во время пребывания его в Швейцарии, что получило отражение в картинах альпийской природы, которыми изобилует эта драматическая поэма.

«Манфред» — романтическая драма, действие которой происходит в средневековые времена. Герой произведения Манфред живет в готическом замке, расположенном в горах. Действие драмы во многом фантастично; наряду с реальными лицами в нем участвуют духи, призраки и т. д. Уже современниками было замечено, что по началу драма напоминает «Фауста» Гёте. Сам Гёте по этому поводу писал о Байроне: «Этот своеобразный талантливый поэт воспринял моего «Фауста» и, в состоянии ипохондрии, извлек из него особенную пищу. Он использовал мотивы моей трагедии, отвечающие его целям, необычайно преобразив каждый из них; и именно потому я не могу не надивиться его таланту»¹.

«Манфреда» Байрона можно назвать романтическим «Фаустом». Как и в «Фаусте» Гёте, здесь перед нами попытка в обобщенно-символической форме выразить целую систему воззрений на жизнь.

Сопоставление «Манфреда» с «Фаустом» раскрывает различие между просветительским мировоззрением, как оно выразилось в великом творении Гёте, и романтической философией, выразителем которой явился Байрон. «Фауст» Гёте проникнут пафосом неутомимых исканий истины и смысла бытия, завершающихся оптимистическим апофеозом труда на благо человечества. «Манфред» уже не содержит исканий. Герой этого произведения подводит итоги жизненной борьбы, пережитой им до начала драмы. Фауст Гёте начинает с отрицания всей книжной метафизической науки, но это не ведет его к отказу от дальнейших исканий. Он выходит из своего кабинета, чтобы с головой окунуться в жизнь и в ней самой найти ее смысл. Манфред Байрона также убедился в бесплодии книжной нау-

¹ Гёте, Собр. соч., т. X, стр. 611.

ки. Но он имеет за спиной горестный жизненный опыт, который заставляет его отказаться от дальнейших исканий. Если Фауст находит смысл жизни в самой жизни, то Манфред устал от жизни и разочаровался в знании. Ему чужд также просветительский идеал пользы и труда. В отличие от Фауста, ощущающего свою человечность именно в обществе людей, Манфред замыкается в гордом одиночестве, ибо общение с людьми принесло ему только страдание.

«Фауст» Гёте был художественным выражением просветительской веры в прогресс, хотя картина развития человечества рисовалась Гёте более сложно, чем это представляли себе просветители до опыта первой буржуазной революции во Франции. «Манфред» Байрона — выражение кризиса просветительских воззрений, вызванного опытом этой революции и последовавшей за ней реакции. Драматическая поэма Байрона явилась выражением романтической философии «мировой скорби», владевшей передовыми людьми начала XIX века, когда выяснилась иллюзорность надежд на установление царства разума, обещанного просветителями XVIII века. Отсюда разочарование героя в жизни и его отказ от всякой деятельности. «Самое обманчивое в мире — химеры философских измышлений», — говорит Манфред. Он признается аббату:

...и я лелеял грезы,
И я мечтал на утре юных дней:
Мечтал быть просветителем народов,
...Все прошло,
И все это был сон¹.

Манфред разочаровался в знании, ибо оно приносит только страдания:

Скорбь — наставник мудрых;
Скорбь — знание, и тот, кто им богаче,
Тот должен был в страданиях постигнуть,
Что древо знания — не древо жизни.

Бесполезным оказалось также и то, что Манфред «расточал добро и даже сам встречал добро порою». Теперь он окончательно изверился в жизни и не видит в ней ничего радостного для человека:

Жизнь для меня безмерная пустыня,
Бесплодное и дикое побережье,
Где только волны стонут, оставляя
В нагих песках обломки мачт, да трупы,
Да водоросли горькие, да камни.

¹ Перевод И. Бунина.

И все же, в отличие от реакционных романтиков, Байрон не отвергает разум. Напротив, сила его героя — разум. Сталкиваясь с мрачными духами, символически воплощающими зло жизни, Манфред восклицает:

Рабы, не забывайте!
Бессмертный дух, наследье Прометея,
Огонь, во мне зажженный, так же ярок,
Могуч и всеобъемлющ...

Со всей смелостью и решительностью борца Байрон отстаивает право мысли, как и в «Чайльд-Гарольде», где он писал:

Так будем смело мыслить! Отстоим
Последний форт средь общего падения!
Пусть хоть ты останешься моим,
Святое право мысли и сужденья...¹.

В противовес иррационализму и религиозно-мистическому мировоззрению консервативных романтиков Байрон отстаивает свободу мысли и право критики. Его герой Манфред не желает примирения с церковью, религией и богом, которое ему предлагает аббат. Если мир — царство зла, то Манфред не примирится ни со злом, ни с миром, ни с теми, кто оправдывает это зло. Гордое сопротивление, непреклонность составляют сущность могучей природы Манфреда. Он борец по природе, и хотя он устал, ищет забвения от зла и страданий, но предпочитает смерть примирению с тем строем жизни, который неспособен принести счастья человеку.

Манфред одинок, но он страдает не только за себя, а за все человечество. Он чуждается людей, ибо они, как ему кажется, слишком легко мирятся с жестокой несправедливостью жизни.

Протест против зла, выраженный в общей, абстрактной форме, сочетается в «Манфреде» с индивидуалистическими мотивами, характерными для всего творчества Байрона. Нельзя при оценке этого произведения не учитывать того, что оно было создано поэтом в самый тяжелый для него период, когда личное несчастье (изгнание из Англии, разрыв с семьей) усугублялось сознанием повсеместного торжества реакции в Европе после падения Наполеона и реставрации монархии Бурбонов во Франции.

Переехав в 1817 году в Италию, Байрон вскоре связывается с тайной организацией карбонариев, ставившей своей целью освобождение Италии из-под австрийского владычества.

¹ Перевод В. Левика.

Байрон становится одним из активных деятелей этого движения, и участие в политической борьбе способствует поднятию боевого духа всего его творчества. Однако движение карбонариев, носившее заговорщический характер, таило в себе глубокие противоречия, мешавшие его победе. Главным препятствием была недостаточная связь с народными массами Италии. Байрон ощущал это противоречие и отразил его в своем творчестве. Это получило выражение в так называемых «итальянских трагедиях» Байрона.

Трагедии на сюжеты из истории Италии были написаны Байроном под непосредственным влиянием политической борьбы в стране. Отсюда отход Байрона от абстрактности и символизма, преобладающих в «Манфреде». В художественном отношении исторические драмы также отличаются от «Манфреда». В них сказывается влияние просветительского классицизма Альфьери. Но лирическая интонация остается преобладающей и здесь.

В «Марино Фальеро» (1820) изображена трагическая история престарелого дожа Венеции, вступающего в конфликт с правящей верхушкой республики. Оскорбленный Советом Десяти, не вступившимся за честь его и его молодой жены, дож Марино Фальеро сближается с группой заговорщиков, стремящихся свергнуть олигархию патрициев. Байрон создает яркие фигуры вождей антипатрицианского заговора Бертуччо и Календаро. Попытка переворота не удается. Главной причиной является оторванность заговорщиков от народа. Хотя Бертуччо и примкнувший к заговору Марино Фальеро борются за интересы народа, но они далеки от него. Народ появляется лишь в финале трагедии, чтобы увидеть трупы казненных заговорщиков.

Несмотря на неудачу заговора, трагедия отнюдь не наводит на мысль о том, что дож и его сообщники затеяли бесплодную борьбу. Один из вождей готовящегося восстания, Израэль Бертуччо, произносит проникновенную речь о значении даже тех попыток свержения несправедливой власти, которые заканчиваются неудачей. Он выражает твердую уверенность в том, что жертвы, приносимые для дела свободы, отнюдь не напрасны.

...Неудача

Немыслима в делах, когда за них
Пролита кровь. Пусть оросится плаха,
Пусть солнца зной иссушит наши трупы,
Пусть прибьют будут наши члены
К воротам и стенам, — наш дух при этом
Останется в живых! Пройдут года,
Другие жертвы лягут вслед за нами,

Но каждая из них наметит глубже
Своею смертью радостную весть
О том, что свет когда-нибудь достигнет
Желаемой свободы...¹.

Более мрачной является трагедия «Двое Фоскари» (1821), также написанная на сюжет из истории Венеции. Причиной углубления трагизма было поражение, понесенное восставшими итальянцами в 1821 году, когда была задушена попытка создать Неаполитанскую республику. Центральным персонажем этой трагедии также является дож Венеции, Франческо Фоскари. Он и его сын горячо любят родину. Но обстоятельства складываются так, что дож оказывается вынужденным осудить собственного сына. Образами честных и мужественных патриотов Фоскари противостоит жестокий и коварный патриций Лоредано, воплощающий в себе все пороки олигархического государства. Борьба между обоими Фоскари и Лоредано разворачивается в узких рамках дворцового круга. Народ в этой трагедии не виден и не слышен. Байрон выражает в этом произведении глубокую скорбь по поводу гибели лучших людей, становящихся жертвами произвола и жестокости несправедливого государственного строя. Однако и здесь, как в других своих произведениях, Байрон считает, что лучше умереть в борьбе, чем покориться царящей в обществе несправедливости.

С особой силой стоический пессимизм Байрона сказался в его наиболее значительном драматическом произведении, в мистерии «Каин» (1821). Байрон назвал это произведение мистерией, ибо в нем, подобно средневековым мистериям, основу сюжета составляет эпизод из Библии. Но этим и ограничивается сходство драмы со средневековыми пьесами. Не говоря уже об огромной дистанции, отделяющей в художественном отношении драму Байрона от примитивных средневековых пьес на библейские сюжеты, следует отметить прежде всего, что, используя христианскую мифологию, Байрон создал пьесу, проникнутую антирелигиозным духом.

Действие пьесы составляет легендарный эпизод о Каине и Авеле. Байрон совершенно по-новому осмыслил историю двух братьев. Согласно библейской легенде, Авель является воплощением нравственных начал, тогда как Каин, первый убийца на земле, считается виновником чуть ли не всех бедствий человечества. Переосмысляя сюжет в философском плане, Байрон придал совершенно иное значение этим фигурам. Изображая первых людей на земле (Адама, Еву, Каина, Авеля и их сестер-жен), Байрон показывает, что все они, за исключением

¹ Перевод А. Соколовского.

Каина, примирились с изгнанием из рая. Один лишь Каин не может понять, за что его родители и близкие возносят хвалу богу, который лишил их блаженства. Особенно остро встает это противоречие в отношениях между двумя братьями. Авель — воплощение покорности и примирения с судьбой. Он безропотно принимает все тяготы жизни, продолжая возносить мольбы богу. В Каине же пробуждается чувство протеста против рабской покорности богу, в действиях которого он не видит ни благодати, ни любви к людям.

Каин находит союзника в лице Люцифера, павшего ангела, который также вопреки религиозной традиции представлен Байроном не в отрицательном, а в положительном свете. Люцифер Байрона подобен Прометею. Он восстал против бога, ненавидит его тиранию и полон любви к людям. Родственные души Каина и Люцифера полны ненависти ко всему, что подавляет свободу мысли и ограничивает личность. Люцифер говорит, что бог «родит одно лишь зло», и называет его тираном. Люцифер хотел дать людям «жизнь, и радость, и знание», но бог сбросил его за это с небес. Падший ангел является к Каину, чтобы научить его, как бороться с богом:

Сопротивляясь. Угасить
Ничто не может духа, если хочет
Дух быть самим собой и средоточьем
Всего, что окружает дух; он создан,
Чтоб царствовать¹.

Если Манфред пришел к выводу, что знание лишь умножает скорби человечества, то Каин желает, «чтобы знание служило дорогой к счастью». Люцифер видит счастье лишь в борьбе, но Каину доступно и другое счастье — любовь, которой падший ангел не знает. Люцифер поддерживает Каина в его сомнениях относительно всеблагодати божества. Он советует ему проверить и испытать, является ли бог началом зла или добра. Таким испытанием становится жертвоприношение. Авель приносит на алтарь заколотого им агнца, Каин — плоды и растения. Бог приемлет кровавую жертву Авеля и насылает ветер, чтобы развеять бескровное жертвоприношение на алтаре Каина. И тогда Каин окончательно убеждается в том, что бог есть бог зла:

...Его отрада
Чад алтарей, дымящихся от крови,
Страдания блеющих маток, муки
Их детищ, умиравших под твоим
Ножом благочестивым...
...Твой бог до крови жаден...

¹ Перевод И. Бунина.

В припадке гнева Каин поражает брата головней. Авель умирает,— и это первая смерть на земле. Объясняя этот эпизод драмы, Байрон писал своему другу Томасу Муру: «Каин... убивает Авеля в припадке неудовольствия политикой рая, приведшей к изгнанию из него их всех (то есть первых людей), и отчасти (как это написано в Книге бытия) потому, что жертвоприношение Авеля было более угодно божеству». Терминология Байрона — «политика рая» — не случайна. Через все произведение проходит уподобление бога земным тиранам. Богоборческая драма Байрона была вместе с тем и актом политической борьбы. В период господства Священного союза, когда все силы реакции объединились для восстановления и укрепления феодально-монархических порядков и католической церкви, выступление Байрона против тирании земной и небесной имело ясное для современника политическое значение, что получило отражение не только в опасных советах друзей Байрона (Вальтера Скотта и Томаса Мура) умерить боевой тон произведения, но и в злобной критике со стороны литературных представителей реакции.

Будучи попыткой большого социально-философского обобщения, «Каин» отражает как сильные, так и слабые стороны мировоззрения Байрона. Критика «мудрости» божественного провидения не доходит у Байрона до атеистического отрицания религии. Сам поэт признавал, что в этом вопросе он стоит на позициях деизма просветителей. Признавая принцип исторического развития человечества, Байрон вместе с тем не видел перспективы выхода из порочного круга зла и несправедливости, хотя его герой и выражал страстную мечту о счастье человечества.

Подобно «Манфреду», «Каин» скорее драматическая поэма, чем драма. Действие «Каина» весьма ограничено. Главную силу произведения составляют полные глубоких мыслей речи персонажей, написанные могучим байроновским белым стихом, полным энергии, ярких образов, самый ритм которого передавал взволнованность автора. Космическая масштабность драмы хорошо согласовалась с силой титанических страстей Каина и Люцифера. Это драма великих чувств и больших мыслей, воспевающая стремление человечества к свободе.

Вторая мистерия Байрона, «Небо и земля» (1822), не является сюжетным продолжением «Каина», но перекликается с ним в философской проблематике. Как и в «Каине», здесь ставится вопрос о жестокости божественного промысла, обрекающего человечество на бедствия и страдания. Действие мистерии происходит накануне всемирного потопа. Героини драмы, земные женщины Ана и Аголибама, любимы ангелами

Азазилом и Самазом. Аголибама наделена непокорным духом Каина. Ее сестра Ана своей кротостью и покорностью напоминает Авеля. Значительной фигурой драмы является и сын Ноя — Яфет, которого одолевают каиновские раздумья о справедливости божества. Но, в отличие от Каина, Яфет не смеет бросить гордый вызов богу. Это произведение и более мрачно, чем «Каин», и менее воинственно по духу. «Небо и земля» как бы знаменует начало кризиса богоборческих настроений автора.

В «Сарданапале» (1821) Байрон обратился к вполне земному сюжету. Инсценируя историю ассирийского царя Сарданапала, Байрон развернул в драме новую проблему, уже вставшую в его творчестве в других, недраматических произведениях («Беппо», 1818; «Дон-Жуан», начат в 1818, не закончен).

Если в романтических поэмах и драмах Байрона жизнь всюду изображена как царство зла и даже любовь — единственная форма счастья, доступная, по Байрону, человеку, — также оказывалась трагической, то в «Беппо» и в «Дон-Жуане», жизнерадостных и реалистических поэмах Байрона, любовь предстала как подлинное счастье жизни. Перед Байроном возникает проблема: возможно ли счастье если не в общественной, то хотя бы в личной жизни человека? Гедонистические мотивы наслаждения жизнью, столь сильно выраженные в этих поэмах, предстают как противоположность стоическому мужеству байроновских героев-борцов и отрицателей. В какой-то мере эта проблема намечена и в мистерии «Небо и земля», но свое полное раскрытие она получает в «Сарданапале».

Сарданапал так же ненавидит зло, как и другие герои Байрона. Но, в отличие от них, он не уходит гордо от жизни, а погружается в море тех радостей, которые доступны ему, как человеку, обладающему всеми благами. Будучи царем, он предоставляет подданным возможность сравнительно легкой жизни, не обременяя их налогами, не тираня их. Он проводит время в неге и наслаждениях, стремясь «жить и давать жить другим». Но такое блаженное существование не может длиться долго в этом мире, где столько злобы и вражды. Против Сарданапала составляется заговор. Однако Сарданапал беспечно отпускает на свободу разоблаченных заговорщиков, которые пользуются этим, чтобы собрать войско и пойти на погрязшего в наслаждениях царя. Когда опасность становится близкой и реальной, Сарданапал преображается. Он мужественно сражается против врагов, но его прежняя беспечность дала им возможность собрать такие силы, против которых Сарданапал не может бороться. Тогда он бросается в костер и гибнет в огне вместе со своей возлюбленной Миррой.

Проблему — «наслаждение или борьба» — Байрон решает явно в пользу необходимости борьбы против зла. Но его герой не является здесь активной, нападающей стороной, как в романтических поэмах и других драмах, а стороной обороняющейся.

В драме «Вернер, или Наследство» (1822) Байрон использовал внешнюю манеру готической драмы ужасов и тайн. Сюжет был заимствован им из романтической повести писательницы Софьи Ли «Крюйцнер» (1801). Написанная по всем правилам жанра, пьеса полна тайн, постепенно разоблачаемых перед зрителями, и главные ее герои несут на себе бремя тяжелых преступлений и проклятий. Граф Штраленгейм незаконно завладел имуществом графа Зигендорфа. Этот последний под вымышленным именем Вернера случайно встречает своего обидчика и обкрадывает его. Сын Зигендорфа, Ульрих, ставший разбойником, убивает Штраленгейма, чтобы вернуть отцу состояние и титул, и делает так, что подозрение в убийстве падает на венгерца Габора. Когда Габор обвиняет Ульриха в том, что он совершил преступление, Ульрих хочет убить его. Зигендорф, восстановленный после смерти Штраленгейма в своих правах, отрекается от преступника сына. Отныне удел Зигендорфа — мрачное отчаяние, угрызения совести, одиночество.

Борьба в драме идет не вокруг абстрактных проблем о судьбах человечества, а вокруг денежных и имущественных отношений, вступающих в конфликт с понятиями чести и человечности. Мир корыстных интересов нигде не предстает у Байрона с такой выразительностью, как в этой романтической драме. Среди других драматических произведений Байрона «Вернер» отличается живостью и театральностью действия, чем объясняется наибольшая популярность этой пьесы на сцене по сравнению со всеми остальными драмами Байрона. Известный английский актер В. Ч. Макреди создал яркое воплощение роли Вернера, а впоследствии эту пьесу с успехом исполняли Генри Ирвинг и Эллен Терри, игравшая роль жены Вернера Иозефины.

Последнее драматическое произведение Байрона, «Преображенный урод», осталось незавершенным. Оно было задумано Байроном в подражание «Фаусту» Гёте. «Фауст» подсказал Байрону не сюжет, а принцип широкого драматического действия, включающего ситуации самого разнообразного характера и не лишённые известного символически обобщающего значения.

Уродливый горбун Арнольд, преобразенный дьяволом в могучего красавца, похожего на Ахилла, примыкает к походу

Карла Бурбонского на Рим, участвует в штурме «вечного города» и влюбляется в римлянку Олимпию. Байрон развернул здесь картины грандиозных битв, событий, охватывающих жизнь большого количества людей. Реальные и символические мотивы драмы должны были служить раскрытию различных форм зла, царящих в общественной жизни. С особенно большой силой показывает Байрон несправедливость захватнических войн.

Драматургия Байрона была одним из значительнейших явлений не только в английской, но и в европейской драме своего времени. Глубокая идейность, прогрессивная направленность драм Байрона в сочетании с высоким поэтическим мастерством выделяют их среди всей современной драматургии. Только один писатель в Англии того времени может быть поставлен в ряд с Байроном-драматургом. Это его друг Шелли.

Перси Биши Шелли (1792—1822), так же как и Байрон, происходил из аристократической среды и, подобно ему, порвал с нею, став одним из литературных и идейных вождей демократического лагеря английской общественности. Как и Байрон, Шелли подвергся травле и преследованиям со стороны правящих кругов страны, что вынудило его покинуть Англию. Последние годы своей недолгой жизни Шелли провел в Италии, поддерживая тесную связь с Байроном и с радикально-демократическими кругами Англии. Ранняя смерть поэта (он утонул во время бури, когда совершал морскую прогулку на лодке) оборвала его деятельность в самом расцвете.

Уже в юношеских произведениях Шелли получили выражение революционные настроения поэта. Став последователем, другом и зятем Годвина, Шелли выступает с произведениями, обличающими феодальные и капиталистические формы гнета. В отличие от Байрона, положительные взгляды которого были расплывчаты, Шелли не только последовательно критиковал пороки современного ему общества, но, стоя на позициях утопического социализма, имел разработанную программу переустройства общества на новых социальных основах. Вот почему К. Маркс говорил о том, что Шелли был «подлинным революционером и всегда относился бы к авангарду социализма»¹.

Замечательный романтический поэт, Шелли написал ряд драматических произведений, вошедших в золотой фонд революционно-демократической драматургии Англии. Как и Байрон, Шелли создавал свои произведения не столько для сце-

¹ Отзыв К. Маркса приведен в статье Элеоноры Маркс-Эвелинг и Эдуарда Эвелинга «Шелли-социалист», см. сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., 1957, стр. 435.



Перси Биши Шелли

ны, сколько для чтения. Его драмы лиричны. Они написаны стихами, близкими остальной поэзии Шелли. Глубокое чувство природы, смелые романтические образы, философская символика, мелодичность стиха — эти черты поэзии Шелли проявились и в его драмах.

Первое драматическое произведение Шелли, «Освобожденный Прометей» (1820), написано по мотивам известного древнегреческого мифа. Однако Шелли по-своему осмыслил этот миф, вложив в него современное содержание. Титан Прометей, восставший против богов Олимпа, выступает у Шелли как воплощение освободительных, революционных стремлений. Английский революционный романтик изображает в своей драме конечную победу Прометея. С Прометеем заодно все силы природы. Пантеист Шелли связывает социальное освобождение человечества с утверждением гармонии между человеком и природой. Демогоргон, фантастическое существо, символизирующее идею вечного развития и изменчивости жизни, свергает власть небесного тирана Зевса, после чего на земле устанавливается царство равенства и социальной справедливости.

В лирической драме Шелли много черт, сближающих ее с античными трагедиями. Но это сходство идет не по линии внешних композиционных приемов; оно проявляется в грандиозных масштабах драмы, в ее титанических образах, символических фигурах, в лиризме, столь близком по духу величественным трагедиям Эсхила. Однако в еще большей степени, чем лирические драмы Байрона, «Освобожденный Прометей» — драматическая поэма, главная художественная прелесть которой заключается во вдохновенных поэтических монологах персонажей и в хорах.

Лирическая драма «Эллада» (1821) была откликом Шелли на провозглашение независимости Греции и начало национально-освободительной войны греческого народа против Турции. Образцом для автора опять явился Эсхил, на этот раз — его трагедия «Персы». Драма лишена действия. События происходят за сценой. О них становится известно через посредство вестников, являющихся к султану Махмуду, чтобы сообщить о восстаниях, повсеместно вспыхивающих в его владениях. Диалоги действующих лиц сопровождаются лирическими хорами, комментирующими события.

Подобно Байрону и даже раньше него Шелли обратился в поисках драматических сюжетов к итальянской истории. В трагедии «Ченчи» (1819) он использовал старинную итальянскую хронику. В предисловии Шелли изложил те идейные и художественные принципы, которые определили характер драмы.

«Высшая моральная задача,— пишет он,— к которой можно стремиться в драме высшего порядка, это, возбуждая человеческие симпатии и антипатии, научить человеческое сердце самопознанию; именно в соответствии с объемом такого знания каждое человеческое существо, в той или иной мере, может стать мудрым, справедливым, искренним, снисходительным и добрым». Ставя перед драмой такие идейно-воспитательные задачи, Шелли тем не менее далек от дидактизма. «Если догматы могут сделать больше — прекрасно,— пишет он,— но драма вовсе не подходящее место, чтобы заняться их подкреплением». Шелли отказывается здесь от методов и приемов лирической драмы: «Когда я писал эту драму, я тщательно избегал введения в нее того элемента, который носит название чистой поэзии...» Он стремился к жизненной правде характеров и положений: «Я пытался изобразить характеры с возможной исторической верностью, такими, какими они, вероятно, были, и старался избежать ошибочного желания заставить их действовать согласно с моими собственными представлениями о справедливом и несправедливом, истинном и ложном, ибо в этом случае под прозрачным покровом имен и деяний шестнадцатого века выступили бы холодные олицетворения известных черт моего собственного ума». Наконец, в отношении языка драмы Шелли заявляет о своем стремлении приблизить речь действующих лиц к живому разговорному народному языку; он, по его словам, «писал без чрезмерной разборчивости и учености в выборе слов. В данном случае я совершенно схожусь с теми из современных критиков, которые утверждают, что нужно употреблять самый простой человеческий язык, чтобы вызвать истинную симпатию, и что наши великие предки, старые английские поэты, были писателями, изучение которых должно побуждать нас сделать для нашего века то же, что они сделали для своего. Но тогда язык поэзии должен быть реальным языком людей вообще, а не того отдельного класса, к которому писатель случайно принадлежит».

Эта программа получила полное художественное осуществление в трагедии Шелли. «Ченчи» имеет в основе действия исключительно драматический сюжет. Граф Ченчи является страшным деспотом в своей собственной семье. Насквозь развращенный властью, стремясь удовлетворить свои низменные побуждения, он не останавливается ни перед какой жестокостью. Жертвой его чудовищного сладострастия становится собственная дочь Беатриче, над которой он хочет совершить насилие. Безграничный произвол графа Ченчи переполняет чашу терпения его близких. Беатриче решает покарать своего отца. Она нанимает убийц, которые закалывают графа. Рас-

крытие убийства влечет за собой осуждение Беатриче и других членов семьи. Власти и суд смотрят на это дело с точки зрения формальной. В поступке Беатриче, убившей своего отца, церковь и феодалы видят для себя угрозу неповиновения и мятежа, поэтому ее приговаривают к смерти, которую она мужественно встречает.

Идейный смысл трагедии был весьма значительным. В начале своего творческого пути Шелли разделял социальную программу Годвина. Он сохранял верность просветительскому принципу пропаганды идей разума, что, по его мнению, должно было в конечном счете привести к перевоспитанию народа и, в свою очередь, к изменению социальных порядков. Под влиянием роста активности английских рабочих, выступивших в 1819 году против капиталистов и правительства, Шелли пересматривает просветительскую точку зрения на пути и средства переустройства общества: насилия, творимые угнетателями народа, побуждают его искать более действенных средств защиты прав грядущихся. Шелли приходит к выводу, что на насилие угнетателей следует ответить насилием. Это он выразил в своем революционном стихотворении «Песнь британцам», где призывал народ «ковать оружие себе на защиту».

В трагедии «Ченчи» вопрос об активном сопротивлении злу также является центральной проблемой. Насилие, применяемое тиранами, служит проявлением их произвола и бесчеловечности. Насилие, применяемое Беатриче, убивающей своего деспота отца, является защитой справедливости и человеческих прав. Шелли в данной трагедии решительно порывает с абстрактным гуманизмом, отвергающим всякое насилие, и оправдывает насилие, применяемое против угнетателей. «Ченчи» знаменует важнейший шаг вперед в развитии революционных воззрений самого Шелли и в развитии революционно-демократической идеологии в Англии, представителем которой был Шелли.

Этот же круг вопросов должен был, по-видимому, стать в центре драмы «Карл I», над которой Шелли работал с 1818 года, но она осталась незаконченной. Обращение поэта к сюжету из истории английской буржуазной революции XVII века свидетельствовало о его стремлении рассмотреть эти же проблемы в непосредственном применении к событиям политического характера. Остается лишь сожалеть, что историческая драма Шелли об английской революции осталась незавершенной. Сохранившиеся фрагменты ее свидетельствуют о том, что в драматургии Шелли явно нарастали реалистические тенденции. Об этом говорят в особенности народные сцены драмы.

В 1820 году Шелли опубликовал «трагедию» «Эдип тиран, или Толстоногий тиран», якобы переведенную с древнегреческого. В действительности это было оригинальное произведение, и притом не трагедия, а сатирическая пьеса в двух актах, посвященная злободневным политическим событиям в Англии. Реакционеры сразу же разгадали аллегория, содержащуюся в пьесе, и Общество по борьбе с пороком потребовало от издателя немедленного изъятия книги, что и было сделано. Только семь экземпляров было продано. В 1839 году вдова Шелли опубликовала это произведение в Собрании сочинений поэта.

Подражая отцу политической комедии Аристофану, Шелли создал острый драматический памфлет, направленный против английской монархии, дворянства и буржуазии. Поводом к написанию пьесы послужил на шумевший в то время в Англии бракоразводный процесс короля Георга IV. Передовая общественность Англии, справедливо видя в действиях короля типичное проявление произвола, приняла сторону несправедливо обвиненной королевы Каролины. В сатирической комедии Шелли Эдип, именуемый в пьесе Толстоногим тираном (намек на раздутые подагрой ноги Георга IV), намеревается развестись со своей супругой королевой Ионой. В этом ему помогают его придворные и особенно жрец Маммона, аллегорически воплощающий власть денег. Английские обыватели представлены в виде свиней, отождествивших оттого, что королевские поборы лишили их пищи. Но, чтобы получить общественную поддержку, Маммона предлагает подкормить несколько свиней, надеть на них украшения и сделать их судьями королевы. Коварный план короля и двора разбивает бык Ион. Он является аллегорическим воплощением Джона Булля (Джон Бык) — английского народа, который прогоняет короля и его приближенных. Королева садится на спину быка — они будут преследовать всю королевскую шайку, пока не победит справедливость. Ярким сатирическим эпизодом пьесы является сцена в храме Голода, где король и придворные пируют за богато уставленным столом, в то время как бедняки подхватывают крохи, остающиеся от пиршества богачей.

Это произведение Шелли заслуживает быть отмеченным особо как единственная сатирическая комедия, созданная в Англии драматургией революционного романтизма.

К числу демократических представителей романтизма принадлежал также Джон Китс (1795—1821), выходец из народной среды, создавший наиболее тонкие произведения английской романтической поэзии. Затравленный реакционной критикой, Китс рано умер, оставив значительное поэтическое наследие, среди которого имеется одно драматическое произведе-

ние — «Оттон», написанное в соавторстве с Эрмитейджем Брауном.

Лишенная значительной социальной проблематики, эта трагедия, действие которой происходит в X веке, трактует проблемы добра и зла на материале весьма мелодраматического сюжета. Честолюбивый феодал Конрад и его сестра красавица Ауранта клеветают на племянницу императора Эрминию. Император Оттон женит своего сына на Ауранте. Уже после бракосочетания сын императора, принц Людольф, узнает о невинности Эрминии. Одновременно перед ними раскрывается подлинная сущность характера Ауранты, которая пыталась бежать со своим любовником рыцарем Альбертом. Действие завершается гибелью Конрада, Альберта, Ауранты и принца Людольфа. Трагедия Китса — типичный образец романтической драмы страстей и мести.

Более значительное содержание мы встречаем в драматургии другого английского революционного романтика — Уолтера Севеджа Лендора (1775—1864). Поклонник французской революции, враг реакционных правителей Англии, гордившийся прозвищем английского якобинца, Лендор был одним из наиболее революционных писателей периода, когда еще не произошла резкая дифференциация оппозиционных элементов английского общества, то есть до парламентской реформы 1832 года. Смелые выступления Лендора против реакции и ее конкретных представителей имели большое прогрессивное значение.

Наиболее крупное драматическое произведение Лендора «Граф Юлиан» (1812) было посвящено национально-освободительной борьбе испанского народа. Лендор искренне сочувствовал этой борьбе и, продав все имущество, вооружил на свои средства отряд испанских патриотов, вместе с которыми сражался в Испании против наполеоновских войск. Однако Лендору было ясно одно из существеннейших противоречий национально-освободительных войн в тогдашней Европе. Будучи сторонником идей буржуазной революции, он не мог не видеть, что справедливая война испанцев за свое национальное освобождение от наполеоновского ига была вместе с тем войной, в которой Испания выступала как феодально-монархическое государство, боровшееся против буржуазной революции. Это противоречие отразилось в трагедии Лендора.

Основу сюжета составляет легендарная история графа Юлиана, который восстает против короля Родерика, обесчестившего его дочь. Вступая в борьбу с тираном-королем, Юлиан переходит на сторону мавров, чтобы вместе с ними бороться против деспота. Сюжет здесь не является прямой параллелью исторической ситуации начала XIX века в Испании, но

смысл его, в сущности, может быть понят лишь в этой связи. Центральный конфликт трагедии «Граф Юлиан» раскрывает противоречие между социальными и национальными интересами в национально-освободительной войне испанского народа. Национальные интересы диктовали необходимость борьбы против Наполеона, но это означало одновременно защиту феодальной монархии от натиска буржуазной революции, принципы которой Наполеон утверждал во всех странах Европы штыками и пушками. Лендор правильно решил это противоречие, показав, что предательство национальных интересов могло привести графа Юлиана только к гибели. Позиция Лендора смыкалась с позицией Байрона и Шелли, которые поддерживали национально-освободительные движения и осуждали деспотические методы наполеоновской военной диктатуры, насаждавшей буржуазные порядки огнем и мечом.

В 1830—1840-е годы, в изменившихся общественных условиях, когда уже возникло самостоятельное рабочее движение и центральным вопросом социально-политической борьбы стало противоречие между трудом и капиталом, Лендор продолжал выступать с тем же кругом проблем и проповедовать идеи «тираноборчества». Вот почему К. Маркс в 1881 году, осмеивая ребячливых крикунов, проповедующих цареубийство как «теорию» и «панацею», отрицательно отнесся к позициям позднего Лендора. Позиции эти отразились и в поздней драматической трилогии Лендора: «Андрей Венгерский» (1839), «Джованна Неаполитанская» (1839) и «Осада Анконы» (1846), которая прозвучала анахронизмом в новой общественной обстановке. Однако в период деятельности Байрона и Шелли Лендор примыкал к их лагерю и был одним из наиболее смелых борцов против реакции.

4

Интерес к театру среди писателей этой эпохи был очень значительным. Не было почти ни одного литератора, который бы не попробовал свои силы в области драмы. К числу этих писателей относится и Вальтер Скотт, несколько пьес которого занимают в жанровом отношении среднее место между романтической трагедией и мелодрамой. Таковы его «Халлидонский холм» (1822), обозначенный автором как «драматический очерк из шотландской истории», «Судьба Деворчайля» (1830), «Дом Аспенов» (1830) и другие. Однако яркий драматизм, проявленный Скоттом в его романах, не получил адекватного развития в произведениях, написанных им непосредственно в драматической форме.

Следует назвать и писателя, выступавшего под псевдонимом Барри Корнуол. Его настоящее имя было Брайен Уоллер Проктор. Наряду с трагедией «Мирандола» (1821) он известен своими «Драматическими сценами» (1819) — небольшими пьесами, интересными как образцы малых драматических жанров.

Русскому читателю, больше чем английскому, известно также имя Джона Вильсона (1785—1854), ибо одна сцена из его пьесы «Чумной город» (1816) послужила источником сюжета для гениального «Пира во время чумы» Пушкина. Но великий русский поэт совершенно самостоятельно обработал этот сюжет, придав ему идейную и художественную значительность, бесконечно превосходящую то, что он нашел у своего английского предшественника.

Пьесы романтиков, как правило, существенного значения для театрального репертуара не имели, так как на сцене шли по преимуществу драматургические изделия даже не второго, а третьего сорта.

И тем не менее культура романтической эпохи оказала огромное влияние на английский театр, определив развитие актерского искусства, направление режиссерских исканий, трактовку великих произведений национальной классики, и прежде всего Шекспира.

Крупным достижением периода романтизма является значительное развитие драматической и театральной критики. Большое внимание уделяли романтики Шекспиру и его современникам. Романтическая интерпретация Шекспира получила яркое выражение в известных лекциях Кольриджа о Шекспире, прочитанных поэтом в 1810—1811 годах. Чарльз Лемб (1775—1834) опубликовал «Образцы произведений английских драматических поэтов эпохи Шекспира» (1808) и был интересным театральным критиком. Большую роль в развитии драматической критики сыграл журналист и писатель радикально-демократического направления Вильям Хезлит (1778—1830), издавший ряд своих лекций: «Характеры в пьесах Шекспира» (1817—1818), «Лекции об английских комических писателях» (1819), «Лекции о драматической литературе века Елизаветы» (1820). Хезлит явился родоначальником новой английской театральной критики. Собрание его работ о театре «Взгляд на английскую сцену» (1818) представляет значительный теоретический и исторический интерес. Хезлит был критиком, в работах которого наиболее полное освещение получили роли, сыгранные великим английским актером того времени Эдмундом Кином.

МЕЛОДРАМА

С первых лет XIX века большое место в репертуаре английских театров заняла мелодрама. Уже «Писарро» (1799) Шеридана довольно близко подходил к этому жанру. Однако мелодрама сформировалась в Англии как самостоятельный жанр только в начале XIX века, опираясь на опыт французской мелодрамы, сложившейся в 90-е годы предыдущего века.

Вольным переводом с французского оригинала была и первая английская мелодрама Холкрофта «Рассказ о тайне» (1802), поставленная в театре Ковент-Гарден. Источником для Холкрофта послужила мелодрама Пиксерекура «Селина, или Дитя тайны», в которой в свою очередь были использованы английские источники. Содержание мелодрамы вполне соответствовало ее зловещему названию. В ней рассказывалась история двух братьев, один из которых, добродетельный, отец Селины, ушел в море и там попал в руки пиратов. Другой брат, законченный злодей, решил тем временем завладеть наследством его дочери. Он пытается выдать Селину замуж за своего сына и, чтобы расстроить ее брак с человеком, которого она любит, старается доказать, что она незаконный ребенок. Но возвращается отец Селины, и брат-злодей решает его убить. К счастью, добродетельным героям удается расстроить планы злодея, он бежит в лес, но его настигает правосудие. Селина выходит замуж за своего возлюбленного, и они с отцом снова счастливы.

Огромный успех мелодрамы Холкрофта объяснялся, разумеется, не ее литературными достоинствами. «Рассказ о тайне» произвел большое впечатление на современников прежде всего в силу своей сценической выразительности и эмоциональной насыщенности.

В «Рассказе о тайне» все было подчинено движению сюжета. Диалог очень точно определял действенные задачи персонажей. Автор не ставил себе целью показать торжество поэтической справедливости. На сцене побеждала справедливость житейская — та, что дает зрителям наглядный пример вознагражденной добродетели и наказанного порока. Во Франции понятие мелодрамы довольно скоро перестало связываться с музыкой. В Англии же «малый» театр, поставивший спектакль без музыкального сопровождения, немедленно обвинялся в том, что он посягает на область «законной» драмы. Поэтому английская мелодрама была насыщена музыкой. Музыка передавала душевное состояние героев, настроение сцены или эпизода. Очень часто переживания героев раскрывались не в словах, а в пантомиме, сопровождаемой музыкой. Была в «Рассказе о тайне» и целиком пантомимическая роль. Отец Селины возвращался до-

мой немой (пираты отрезали ему язык) и на всем протяжении спектакля не произносил ни слова. После Холкрофта английские авторы часто старались под различными предлогами вводить в свои мелодрамы пантомимические роли. Интересно отметить, что лучшая исполнительница женских ролей в английской мелодраме — мадам Селеста была также известной актрисой пантомимы. Не менее интересно, что великий английский трагический актер Эдмунд Кин, который много играл в мелодраме, внес потом некоторые приемы, найденные мелодрамой (в частности, долгие паузы, заполненные мимической игрой), в исполнение высокой трагедии.

Мелодрама родилась в годы расцвета романтизма и впитала в себя некоторые его черты — повышенную эмоциональность, динамизм, иной раз даже отдельные обличительные мотивы (сочувствие гонимым, осуждение злобных корыстолюбцев). Но к середине XIX века общественное содержание романтической мелодрамы заметно снижается. Именно в это время выявилась полностью претенциозность мелодрамы, ее эпигонство по отношению к большим явлениям искусства. Мелодрама обладала известной бытовой достоверностью. Речь героев была проста и немногосложна. Но до больших жизненных вопросов мелодрама не поднималась. Страсти она чаще всего заменяла сантиментами, философские раздумья — прописными истинами буржуазной добропорядочности. Большинство английских мелодрам отличалось мелкостью темы, нарочитостью сюжетов, политической компромиссностью. Покончив с условностью старой трагедии, мелодрама принесла на ее место свою собственную условность. И хотя этот жанр долго держался на сцене, его сентиментальность, условность, мелкость проблематики становились с течением времени все более ощутимы.

Развитие английской мелодрамы шло по нескольким руслам. Наряду с романтической мелодрамой в Англии уже в начале 1820-х годов появляется так называемая реалистическая мелодрама. (Ее называли еще по театру, где она шла, «мелодрамой Адельфи».) Этот жанр, достаточно условный, все же был значительно правдивее ранней мелодрамы и мелодрамы поры заката романтизма. Наиболее известным из авторов этого типа мелодрамы был Дуглас Джеральд (1803—1857). В юности он служил сначала юнгой, а потом гардемаринном на военном корабле. Увидев однажды на сцене Эдмунда Кина, он решил стать актером и организовал из своих корабельных товарищей театральный кружок. Впоследствии он был участником любительской труппы Диккенса «Бродячие актеры». Первую пьесу он написал в восемнадцать лет; свой шедевр — «Черноокая Сусанна» (1829) — в двадцать шесть лет. В дальнейшем Джеральд был

известен главным образом как крупный юморист, сотрудник и редактор многих журналов. Его очень высоко ценили Диккенс, Теккерей и другие видные представители реалистической литературы.

Черноокая Сусанна, героиня старинной английской баллады, становится и героиней Джеральда. Она живет в маленьком домишке в приморской деревушке. Она одинока и бедна. Дядя-богачей сдал ее мужа, прямодушного и бесстрашного Вильяма, в матросы, а ее грозит выселить из домика, если она не заплатит ему ренту. Вдруг у Сусанны — неожиданная радость. Корабль, на котором служит Вильям, пристаёт к берегу около их деревушки. Вильям является домой и рассказывает, что во время морского сражения он спас жизнь своему капитану и тот обещал исхлопотать ему в адмиралтействе увольнение с флота. Теперь дядя больше не страшен Сусанне, но у молодых героев появляется новый враг. Капитан Вильяма воспыал страстью к Сусанне и пытается ее соблазнить. Вильям поднимает руку на капитана, и его приговаривают к смертной казни. Но когда Вильям стоит на эшафоте, на сцену врывается раскаявшийся капитан. Он скрыл, что из адмиралтейства давно уже пришел приказ об увольнении Вильяма, и сейчас объявляет, что приговор военного суда не имеет силы. Вильям при общем ликовании прыгивает с эшафота.

Своей манерой, настроением, обрисовкой характеров «Черноокая Сусанна» несколько напоминает «Рождественские рассказы» Диккенса. Тот же условный мир, в котором сказка похожа на быль, а быль на сказку, те же образы честных бедняков и жестокосердных богачей, то же торжество добрых чувств в конце пьесы. Джеральд не притязает на то, чтобы отразить жизнь в ее действительных формах. И все же пьеса его оказалась много значительнее и правдивее большинства тогдашних мелодрам. Этим она обязана была мужественной манере Джеральда, доподлинному знанию им своих героев, искреннему сочувствию к ним.

После Джеральда английская мелодрама несколько расширяет свою тематику. Этому способствовало, в частности, и то, что монопольные театры, все более заполнявшие свой репертуар мелодрамой, не были связаны необходимостью делать ее музыкальным спектаклем. В конце 1830-х и главным образом в 1840-е годы можно было говорить уже не только о музыкальной мелодраме, но и о драматической пьесе, написанной под влиянием эстетики мелодрамы. Крупнейшим представителем этого направления в английском театре был Бульвер-Литтон.

Эдуард Джордж Бульвер-Литтон (1803—1873) был известным романистом и политическим деятелем. Происходя из ари-

стократической семьи и в течение всей своей жизни оставаясь верным интересам своего класса, Бульвер вместе с тем обладал достаточной политической проницательностью для того, чтобы в период подготовки парламентской реформы 1832 года выступить ее сторонником. В своих речах и произведениях этого периода он обрушивался на тех представителей аристократии, которые не желали приспособливаться ко времени и обстоятельствам и не понимали, что вернейший способ сохранить за аристократией политическое и общественное влияние состоит в том, чтобы поступиться частью обветшалых привилегий, поделиться властью с буржуазией и тем самым обеспечить себе ее поддержку перед лицом народных масс. Когда Бульвер убедился, что политический компромисс 1832 года достиг своих целей, он вышел из либеральной партии и некоторое время спустя стал министром колоний в консервативном кабинете лорда Дерби. Получив титул лорда, Бульвер отошел от активной политической деятельности.

Большая заинтересованность Бульвера общественными и политическими проблемами сыграла благотворную роль в его драматургическом творчестве. При всей своей склонности к компромиссным решениям, при тенденциозности своих политических установок, при том, что ему приходилось считаться с театральной цензурой, Бульвер все же был единственным крупным писателем, который сумел утвердиться на театральных подмостках. Ему удалось расширить социальную тематику театра того времени, коснуться насущных проблем эпохи.

Лучшие пьесы Бульвера противостояли двум уродливым крайностям викторианской драматургии — голому развлекательству и высокопарной, эпигонской «поэтической драме», оторванной от проблем современности. Правда, все творчество Бульвера отмечено сильным влиянием мелодрамы — того «срединного» жанра, который более всего соответствовал компромиссной идеологии драматурга, — но Бульвер уже в силу серьезности поставленных им перед театром задач сумел в ряде случаев отойти от ограниченности мелодрамы.

Пьесы Бульвера делятся на два цикла. В первый период он был близок романтизму, во второй — подвергся сильному влиянию реалистической литературы. Несколько изменилась и политическая направленность драматурга. Ранние его пьесы посвящены в значительной степени критике современной аристократии, во второй период он больше критикует буржуа и буржуазные отношения. Но Бульвер критиковал правящие классы своей страны с их же позиций, и поэтому современному аристократу он — в духе реакционного романтизма — противопоставлял патриархальную аристократию былых времен, буржуа-

высочке — буржуа, сумевшего уже многому научиться у тех, кто давно стоит у кормила власти.

В этом смысле Бульвер близок английскому философу и публицисту Томасу Карлейлю, хотя и заметно уступает ему в остроте социальной критики. Самой же дальней целью Бульвера было бороться за внутреннее единство правящих классов. Бульвер выступает с проповедью «совести как высшего из духовных пастырей». Крепко держать в руках бразды правления может только тот, заявляет Бульвер, кто не злоупотребляет властью, не пренебрегает своими обязанностями, способен своим духовным обликом и своими практическими способностями вызвать в народе уважение. Мысль о народных массах, уже не раз доказавших свою способность круто поворачивать ход истории, все время присутствует в творчестве Бульвера. Это и придает определенную масштабность его творчеству, известную остроту его критике.

Первый цикл пьес Бульвера включает «Герцогиню де Лавальер» (1837), «Леди из Лиона» (1838), «Ришелье, или Заговор» (1839), «Морского капитана» (1839, переделка под названием «Законный наследник» — 1868). Во второй входят «Деньги» (1840), «Дом Дарнлея» (время написания точно неизвестно, поставлена впервые после смерти Бульвера, в 1877 году), «Мы не так плохи, как кажемся, или Много сторон в характере» (1851) и «Уолпол» (1869, поставлена не была).

Огромным успехом в течение многих лет пользовалась мелодрама Бульвера «Леди из Лиона». Впервые она была сыграна 15 февраля 1838 года в театре Ковент-Гарден с Макреди в роли Клода Мельнота и продержалась в репертуаре около четырех лет, а последним крупным исполнителем этой роли выступил более сорока лет спустя, в 1879 году, Генри Ирвинг.

Действие этой пьесы разворачивается во Франции, в годы итальянских походов генерала Бонапарта. Герой ее — французский простолудин Клод Мельнот, сумевший в течение двух лет стать полковником, разбогатеть и завоевать любовь лионской красавицы Полины Дешапель. Однако, несмотря на то, что действие происходит в чужой стране и в сравнительно отдаленную эпоху, пьеса Бульвера ставила проблемы, интересные для Англии его времени. Парламентская реформа означала определенное расширение буржуазной демократии, шаг в сторону «уравнивания сословий», и ее последствия все более сказывались в жизни страны на протяжении последующих десятилетий. Но парламентская реформа была очень ограниченной, очень робкой. И Бульвер проявил немалое драматургическое чутье, перенес действие своей пьесы во Францию: здесь поворот был круче, последствия его ощутимее.

Бульвер написал, по существу, мелодраматизированную историю Жюльена Сореля. Его герой, сын простого садовника, — один из тысяч талантливых разночинцев, поверивших, что сейчас все дороги открыты для всех, и сразу же убедившихся, как трудно безвестному бедняку выйти на любую из них. В душе героя должно было отразиться и возросшее чувство собственного достоинства бедняка и бесконечное тщеславие мещанина, любой ценой рвущегося к успеху. Борьба между этими двумя сторонами характера Клода Мельнота и должна была, согласно замыслу автора, обусловить драматическую линию пьесы.

Пьеса Бульвера, впрочем, далека от правдивости и глубины романа Стендаля. Это было обусловлено тенденцией автора. Бульвер против аристократов, не имеющих ничего сказать в свою пользу, но он и против тех, кто желал бы покончить с этим классом. Он выдвигает новую, буржуазную концепцию аристократизма — аристократизма личных заслуг. «Есть нечто славное в наследственной привычке к власти, — заявляет Клод Мельнот, — но не в прошлое, а в будущее смотрит подлинная аристократия». Соответственно сгладились и все конфликты пьесы. Только любовь к Полине заставляет героя решиться на некоторые неблагоприятные поступки. Клод, чтобы приблизиться к Полине, выдает себя за итальянского князя. Он горько раскаивается в своей минутной самонадеянности, заставившей его путем обмана проникнуть в чужую среду. И если в начале пьесы Клод борется за Полину, то в кульминационных сценах она борется за него. Право быть причисленным к власти имущим столько же даруется ему, сколько и завоевывается им самим.

Вторым заметным успехом Бульвера была пьеса «Ришелье». Здесь он, несмотря на сильные мелодраматические влияния, сумел подняться до уровня подлинной романтической драмы. Вступая в полемику с «Марьон Делорм» Гюго, Бульвер доказывает, что Ришелье был не просто тираном, но «зодчим французской монархии», подлинным патриотом и борцом против феодальной раздробленности и самовластия. Ришелье в пьесе Бульвера — это олицетворение «государственного интереса». Какими мелкими по сравнению с ним кажутся и Людовик XIII и заговорщики-аристократы — люди, превыше всего ставящие свое тщеславие, готовые пожертвовать и честью и родиной ради защиты своих привилегий! Если ими движет корысть и властолюбие, то Ришелье руководит убеждение, что «только слава и народ бессмертны». В «Ришелье», меньше чем в любой другой пьесе Бульвера, чувствуется ограниченность его классовых позиций.

В пьесе «Морской капитан» Бульвер свою проповедь «совети как высшего из духовных пастырей» попытался воплотить

в форме «кровавой мелодрамы», но в период подъема реалистического искусства эта мелодрама прозвучала особенно фальшиво, претенциозно. Осуждение «Морского капитана» критикой было толчком, заставившим Бульвера перейти к новой манере.

Из пьес второго цикла самой известной была комедия «Деньги». В ней Бульвер нарисовал галерею светских бездельников и корыстолюбцев. Мастерство комической характеристики, которое составляло самую сильную сторону писательского дарования Бульвера, проявилось здесь в полную меру. Каждый из персонажей напоминал зрителям реальных лиц, которых они постоянно встречали в жизни. Сюжетную основу комедии составляла история молодого человека, получившего неожиданно большое наследство. Когда Эвелин жил в семье своего родственника — депутата парламента и исполнял при нем скромную должность секретаря, никто не хотел ему помочь, оценить его качества, попросту заметить его. Теперь же все стараются к нему подольститься, депутат мечтает выдать за него свою дочь, в нем находят огромное обаяние и невероятные таланты. В конце концов Эвелину удастся все-таки избежать расставленных для него сетей и заставить окружающих явить свое подлинное лицо. Он прикидывается разоренным, и от него тотчас все отворачиваются. Верной ему остается только девушка, которую он любил в бедности и которая сама бедна. На ней Эвелин женится.

Мораль пьесы, как почти всегда бывает у Бульвера, слаба и компромиссна. «Зло не в деньгах, — заявляет Эвелин под занавес, — зло в том, что они часто достаются нехорошим людям». Но нарисованная Бульвером картина светских нравов говорила сама за себя.

Остальные пьесы Бульвера не оставили заметного следа в английском театре. Исключением является только комедия «Мы не так плохи, как кажемся», написанная Бульвером в манере английской комедии XVIII века. Она будет рассмотрена нами в главе «Драматургия 1850—1860-х годов».

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Уход Гаррика из театра ознаменовал собой конец просветительского реализма. Развитие нового, классицистского направления связано с семьей Кембл, два представителя которой, Сара Сиддонс (1755—1831) и ее брат Джон Филипп Кембл (1757—1823), стали крупнейшими английскими актерами того времени.

Происходя из семьи удачливого провинциального менеджера, они детство провели на сцене, но затем оставили ее, чтобы по-

лучить систематическое образование: Джон — в католической семинарии, Сара — в частном пансионе. Когда они вернулись в театр, их культурный уровень был значительно выше, чем у большинства актеров, подвизавшихся тогда на английской сцене.

Саре Сиддонс было двадцать лет, когда Гаррик, прослышавший об ее успехах, пригласил ее в Дрюри-Лейн. Дебют Сиддонс в роли Порции («Венецианский купец») не был удачен. Актриса, привыкшая к маленьким провинциальным театрам, не сумела сразу приспособиться к акустике Дрюри-Лейна. Публика сочла ее внешние данные неподходящими для роли. Но основная причина неуспеха актрисы заключалась в том, что в 1775 году классицистская манера ее игры не могла еще найти настоящего отклика у зрителей. Даже роль леди Анны («Ричард III»), которая впоследствии была отмечена критикой как одна из удачнейших ролей Сары Сиддонс, не принесла ей успеха. Шеридан, перекупивший у Гаррика в 1776 году патент на владение театром, не возобновил с ней контракта.

Следующие шесть лет Сиддонс провела в труппе своего отца в провинции. Когда в 1782 году она снова появилась в театре Дрюри-Лейн, новый дебют принес ей славу первой трагической актрисы Лондона. За один год ее положение в театре окрепло, и она даже добилась приглашения своего брата, игравшего в Дублине. С тех пор, вплоть до ухода Сары Сиддонс из театра в 1812 году, брат и сестра все время находились в составе одной труппы, часто выступая как партнеры. Они начали сценическую работу почти одновременно, и особенности манеры каждого из них были ясны с самого начала. Тем не менее творчество Сиддонс и Кембла отмечает последовательные этапы в развитии английского классицизма: до начала 1790-х годов ведущая роль принадлежала Сиддонс, после этой даты — Джону Кемблу.

Творчество Сары Сиддонс относится к первому этапу английского классицизма конца XVIII — начала XIX века.

Просветительский реализм не мог больше удержаться на сцене. Слишком далеко зашло развитие промышленной революции, приближавшейся уже к своему кульминационному пункту. В период, когда свободное крестьянство было уже разорено, а пролетариат еще только возникал, когда вчерашний крестьянин, окончательно разоренный, уходил в город, единственным классом, который не только рос, но и относительно четко осознавал свои цели, оставалась буржуазия.

Английская буржуазия не шла к революции — она совершила ее более столетия тому назад. Но она до 1793 года не опасалась новой революции. Это ощущение относительной устойчиво-

сти и роста рождало торжественные формы, которые принимало искусство, формы классицистские.

Английский классицизм конца XVIII века по своим задачам отличался от французского классицизма того же времени. И тот и другой представляли собой последний этап Просвещения. Но во Франции классицизм звал к надвигающейся революции и впоследствии служил ей. В Англии перед классицизмом Сиддонс стояла задача насколько возможно сохранить в изменившихся условиях достижения просветительства.

Характерное для искусства Гаррика гармоничное сочетание чувства и разума уже нарушилось у Сиддонс в сторону рассудочности, хотя и не слишком сильно. Ее сценические образы были правдивы, но она не обладала уже способностью создавать такие живые многогранные характеры, как Гаррик.

«Когда мне предлагают изучить роль, — писала о себе Сиддонс, — я просматриваю ее целиком, желая узнать, соответствует ли она в основном природе. Если это так, то я уверена, что сумею сыграть ее». Какие роли она считала «соответствующими природе»? Подобно Гаррику, ее интересовала больше моральная, чем политическая тема. В ее трактовке «Макбета» момент узурпации власти отходил на второй план, на первый же выдвигалась проблема губительного действия злодеяния на душу преступника. В том же кругу идей вращались ее роли в «Игроке» Э. Мура, «Незнакомце» Б. Томсона и ряде других пьес.

Большой заслугой Сиддонс являлась исключительная четкость построения, логичность внутренней разработки роли. Считая важнейшей задачей верную передачу центральной мысли пьесы, Сара Сиддонс шаг за шагом подводила зрителей к кульминационному пункту роли и в нем давала наиболее полное раскрытие основной мысли образа и пьесы. Все отдельные штрихи сразу складывались в единый рисунок роли.

Манера Сиддонс была преимущественно торжественно-декламационной. Но никто не мог упрекнуть ее в монотонности и однообразии. В кульминационных моментах роли Сиддонс нередко вообще отказывалась от декламации. Здесь средствами пантомимы, интонации, взгляда она стремилась вызвать как можно более эмоциональное восприятие, понимая, что лучше всего она сумеет внушить свою мысль, действуя на чувства зрителей. Так, на современников огромное впечатление производила знаменитая «ночная сцена» в «Макбете».

Роль леди Макбет — самая прославленная из всех сыгранных Сарой Сиддонс. Ее леди Макбет была величественна и горда, но не жестока. Если мысль об убийстве приходила ей в голову первой, то это был результат ее любви к мужу, желания видеть любимого человека сильным, достигшим успеха. Шаг за шагом



Сара Сиддонс в роли королевы Екатерины

Сиддонс подводила зрителей к «ночной сцене», которая решена была в основном средствами пантомимы. Она появлялась в ней по традиции с подсвечником, но ставила его на стол и продолжала медленно, сомнамбулическими шагами двигаться по сцене, потирая руки, поднятые на уровень груди, словно пытаясь отмыть с них кровь. Она шла осторожно, чтобы не задеть мебель и не оставить на ней кровавого следа. Глаза с выражением ужаса были устремлены в одну точку. Так она проходила почти через всю сцену и затем произносила глухим, страдальческим голосом: «Прочь, проклятое пятно!»

Декламационная манера Сиддонс не оставляла впечатления монотонности также благодаря большой внутренней наполненности и искреннему чувству актрисы.



Сара Сиддонс в роли Изабеллы

Каждый раз она долго не могла оправиться от слез после исполнения какой-нибудь трогательной роли. Однако она всегда старалась сохранить достоинство. «Миссис Сиддонс не теряет ни капли своего достоинства, даже бросаясь на пол», — заметила о ней мадам де Сталь. Критики много говорили о благородной сдержанности Сиддонс, но в сухости обвинить ее не могли.

Высокая, с благородной осанкой и тонким классическим профилем, Сара Сиддонс производила огромное впечатление на современников. «Трудно представить себе что-либо более величественное, — вспоминал о ней впоследствии критик Хезлит. — Она воплощала собой для нашего поколения рассказы мифологии о героях минувших веков, ставших богами. Она была не менее

чем богиней или прорицательницей, вдохновляемой свыше. Сила была запечатлена у нее на челе, страсть изливалась из ее груди... Это была олицетворенная трагедия».

Если Сара Сиддонс еще сохраняла достижения школы Гаррика, то в творчестве Джона Кембла отчетливо проступили все характерные особенности классицизма, своеобразие которого определяется сильным развитием буржуазных порядков в Англии.

Английская буржуазия, уже стоящая у власти, сама ставшая привилегированным классом в период французской революции, больше всего была заинтересована в сохранении «порядка» и «устойчивости». Просветительский «разум» воспринимался ею теперь как буржуазная рассудочность, как культ здравого смысла, чуждого «крайностей» и лишних эмоций, как утверждение разумности существующего порядка вещей. Эмоциональность была для нее неприемлема — ведь во Франции «чувства» обернулись революционным пафосом.

Кембл был убежденным носителем консервативной идеологии. Поклонник английской политической системы, он принадлежал к числу тех, кто называл английскую конституцию «богоданной». В 1793 году, к возмущению Шеридана, Кембл закрыл Дрюри-Лейн «в знак траура о короле-мученике» — Людовике XVI, казненном революционным народом.

Сделавшись в 1788 году руководителем театра Дрюри-Лейн, Джон Кембл быстро стал центральной фигурой театрального Лондона. Впрочем, он никогда не мог добиться такого успеха у публики, как его сестра. Принимая ее систему разработки роли, ее приподнятый стиль, стремление верно донести мысль до зрителя, он не обладал ее умением зажигать сердца.

Красавец, лощеный джетльмен, каждое движение которого выдавало завсегда великосветских салонов, обнаруживало достоинство и неприступность, Кембл оставался таким и на сцене. Он был актером эффектной позы, скульптурной пластики. Его блестящая декламация, умная и тонкая, отдавала внутренним холодом. Сара Сиддонс жаловалась, что ее брат — невозможный партнер в любовных сценах: так бездушно, хотя формально правильно и даже тонко, он проводил их.

В его игре было нечто педантичное, роли шли медленно, ровно, без подъемов на протяжении всего спектакля. «Гамлет» с участием Кембла шел на двадцать минут дольше, чем в исполнении любого другого актера. Следует отметить, что это была роль первого периода, когда он, еще находясь под влиянием сестры, допускал контрасты возвышенной декламации и обыденной разговорной речи и его исполнение этой роли многие критики считали «образцом драматической активности». Кембл апеллировал

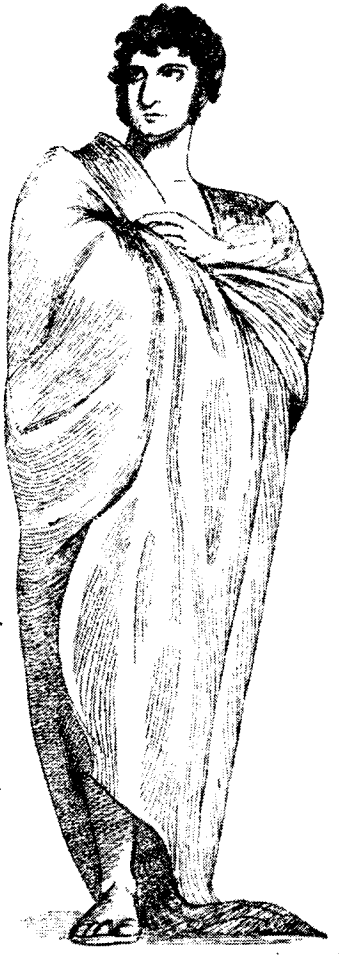


Сцена из спектакля «Гамлет» В. Шекспира. Гамлет — Д. Кембл.
Офелия — Г. Смитсон. Гастроли в Париже, 1827 г.

исключительно к уму и литературному вкусу зрителей, а не к их сердцу.

Его трактовки характеров бывали очень логичны по замыслу, последовательны, но всегда однобоки. Кембл заявлял, что литературные образы делятся на две категории — на простые и на смешанные. В качестве примера первой он приводил образ Ричарда III, в качестве примера второй — Макбета. Кембл отнюдь не хотел этим сказать, что в душе Макбета борются противоречивые чувства. Речь шла лишь о том, что Макбет не открыто высказывает свои желания, а прикрывает их лицемерием. Такая схематическая установка, естественно, не давала возможности показать характер по-настоящему сложный. Это сказалось не только на упомянутых образах. Гамлета Кембл изображал, по свидетельству Вальтера Скотта, как «человека, который хорошо идет по течению, но неспособен бороться против встречных трудностей».

В отличие от Сары Сиддонс Джон Кембл интересовался ролями с гражданственным содержанием. В числе лучших его ролей были Кориолан («Кориолан» Шекспира), Брут («Юлий Цезарь» Шекспира), Катон («Катон» Аддисона). Однако эти



Джон Филипп Кембл в роли
Кориолана. «Кориолан»
В. Шекспира

роли служили у Кембла целям утверждения существующего строя — как строя подлинно гражданского. Недаром столько откликов, одобрительных и осуждающих, вызвало исполнение им роли Катона, абстрактный пафос которой направлен против «бунтовщиков» и «узурпаторов власти».

Заслугой Кембла является его режиссерская работа сначала в Дрюри-Лейне, а затем, с 1803 года, в Ковент-Гардене. Зная о характерном для театра того времени отсутствии интереса к постановочной части спектакля, о плохой дисциплине среди актеров, о пренебрежении требованиями ансамбля, нельзя не признать пользы, которую принес своими постановками Кембл. Но его спектакли напоминали упреждения в точности. От мизансцены до жеста отдельного актера все должно было в деталях повторять рисунок, найденный на репетиции. Каждый эффект должен был быть учтен наперед, все должно было быть симметрично и изящно. Актеры жаловались, что они не имели правадохнуть без указания режиссера. Кембл стремился установить строгую дисциплину в труппе, старательно обучал актеров анализу и правильной разработке роли. За время своей режиссерской деятельности

Кембл поставил одиннадцать пьес Шекспира, но не по подлинному тексту, а по переделкам, которые, по мнению Кембла, делали его более «правильным».

Он стремился создать исторически верные декорации спектакля и предпринял даже некоторые шаги в сторону исторического правдоподобия костюма. Последнее касалось, впрочем,

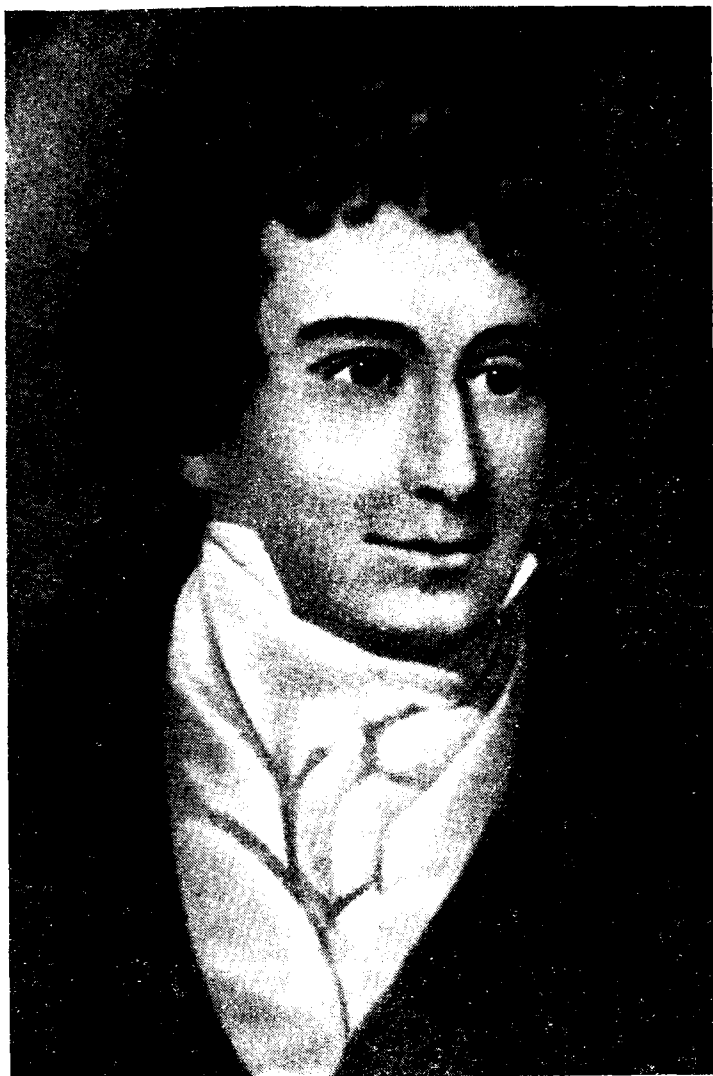
лишь пьес на античные сюжеты, в остальных случаях костюм оставался современным. Зрители могли увидеть Отелло в форме английского гренадера и Дездемону в платье, недавно ставшем предметом внимания лондонских модниц.

До середины 1790-х годов публика хорошо принимала Кембла. Но французская революция и промышленный переворот привели к существенным сдвигам в идеологической жизни. Оживились радикальные настроения. Менялся состав публики в театре. Интерес к Кемблу быстро утрачивался. Он пробовал восстановить свою пошатнувшуюся популярность увеличением пышности спектаклей, постановкой современных пьес и на время достиг успеха. Но бунт 1809 года окончательно подорвал его положение. Это было не случайно. Классицизм школы Кембла, связанный при своем формировании с просветительством XVIII века, приобретал с течением времени все более консервативный смысл. Несмотря на ряд частных уступок Кембла вкусам современной публики, его манера создавала представление о спокойном и разумном течении реальной жизни. Тяжелые противоречия, в которых запуталась просветительская идеология, не были разрешены. Они были попросту устранены. «Естественный человек» просветителей обратился в «правильного человека», высшим воплощением которого оказывался сам Кембл со своей повадкой красивого пастора.

Протест, назревавший в обществе, нашел наконец в годы общеевропейской реакции своего выразителя в лице Кина. Через три года после его появления Кембл навсегда покинул сцену (1817). Пятью годами раньше ушла из театра его сестра, Сара Сиддонс.

Перечисляя немногих гениальных актеров, имена которых перешли в потомство, Белинский назвал и имя Эдмунда Кина (1789—1833). Творчество этого актера имеет огромное значение для всей истории английского театра. Его приход на большую лондонскую сцену ознаменовал собой резкий разрыв с классицизмом Джона Кембла и проникновение в театр демократического социального протеста.

Кин выступил в период европейской реакции, после победы Священного союза. Представление о неуклонном поступательном ходе истории, о непрерывном движении человечества по пути прогресса, царившее в умах в течение всего XVIII века и так блестяще подтвердившееся, казалось, в период французской революции 1789 года, было уже поколеблено. По всей Европе восстанавливались монархии, смытые волной революции, возрождались старые порядки. Чем же была революция — случайным отклонением от нормального хода вещей или, напротив, выражением непререкаемого закона истории? Этим вопросом задава-



Эдмунд Кинн

лись все, и ответ на этот вопрос многое значил. Если мировой порядок, установленный веками, устойчив, то, значит, революция и все принесенные ею перемены были случайным отклонением от нормы. И напротив, если мир неустойчив, подвержен переменам, если он есть поле столкновения противоборствующих сил, то революция выражала закономерность жизни, а временное ее поражение — отклонение от нормы. Ответ на этот большой вопрос и давал своим искусством Эдмунд Кин.

Вряд ли сам Кин понимал все значение сделанного им. Ненавидя существующий порядок, горячо сочувствуя всем обездоленным, он вместе с тем был далек и от открытой революционности Байрона и от социалистических идей Гейне — современников Кина, много почерпнувших для себя в его искусстве. Но Кин по-своему, в значительной степени интуитивно, выражал те настроения народных низов, которыми питались и революционность Байрона и социализм Гейне.

«Возмущение рабочих против буржуазии... прошло через различные фазы», — пишет Ф. Энгельс, — и «если буржуазия заинтересована в том, чтобы лицемерно вести эту войну под покровом мира и даже филантропии, то рабочим может принести пользу только разоблачение истинного положения вещей, уничтожение этого лицемерия»¹.

Эдмунд Кин выступил как разрушитель ложного представления о правильной устроенности современной жизни, о ее спокойном течении, которое воплотилось до него в творчестве Джона Кембла. Восстав против эстетических принципов школы Кембла, он сделал большой шаг по пути к новому искусству. Кин не только преодолел рационалистическую ограниченность просветительского искусства, но и подготовил реализм XIX века.

Следует, впрочем, иметь в виду, что Кин, как и романтизм в целом, многое потерял из достижений просветительского реализма и ему не было доступно многое из того, что составило впоследствии силу реализма XIX века.

Просветительский реализм сознательно поставил проблему «человек и общество», но разрешил ее лишь наполовину. Герой просветителей живет в обществе, на примере его судьбы обнаруживаются многие пороки современного социального устройства, но сам он, как человеческая личность, не подвержен влиянию общества. Он такой, каким родился. Он один из многих робинзонов, живущих рядом, вступающих между собой в какие-то отношения, но внутренне совершенно изолированных друг от друга. Он необщественный человек в обществе.

Критический реализм поставил ту же проблему по-другому.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 438.

Его герой не только живет в обществе, но и подвержен его влияниям. Он представляет собой не только одну из разновидностей «человеческой природы», но и продукт среды и обстоятельств. Внутренний мир его раскрыт полнее, потому что самый его характер отражает общественные условия, его сформировавшие.

Но к реализму XIX века английское искусство пришло через романтизм. Герой романтиков — это общественный человек вне общества. В свою душу он вобрал целый мир, но сам он уходит от людей. Он страдает за человечество, но стоит над ним. Он подвержен всем человеческим страстям, но страсти его несоизмеримы с обычными человеческими страстями. В литературе романтики отказывались от изображения общественного фона, в театре — от тех элементов ансамбля, которые были найдены их предшественниками. Они вернули искусству эмоциональное содержание, но отняли у него способность изображения среды. Они занялись разработкой психологии героя, но это была психология исключительного состояния, психология человека, переживающего один из переломных моментов своей судьбы.

Такое искусство принес на английскую сцену Эдмунд Кин.

«Кин был одной из тех исключительных натур, которые неожиданным движением тела, непостижимым звуком голоса и еще более непостижимым взглядом выражают не столько простые, общие всем чувства, сколько все то необычайное, причудливое, выходящее из ряда вон, что может заключать в себе человеческая грудь... — писал о Кине Генрих Гейне. — Кин был одним из тех людей, характер которых противится влиянию цивилизации, которые созданы не то что из лучшего, но из совершенно другого материала, чем все мы, одним из угловатых чудаков с односторонним дарованием, но исключительных в этой своей односторонности, стоящих выше всего окружающего, полных той беспредельной, неисповедимой, неосознанной, дьявольски божественной силы, которую мы называем демоническим началом...

Кин вовсе не был многосторонним актером; правда, он мог играть много ролей, однако в этих ролях он играл всегда самого себя. Но благодаря этому он достигал всегда потрясающей правды, и, хотя десять лет протекло с тех пор, все же я как сейчас вижу его в роли Шейлока, Отелло, Ричарда, Макбета, и его игра помогла мне полностью уразуметь некоторые темные места в этих шекспировских пьесах. В голосе его были модуляции, в которых открывалась целая жизнь, полная ужаса; в глазах его — огни, освещающие весь мрак души титана; в движениях рук, ног, головы были неожиданности, говорившие больше, чем четырехтомный комментарий...»¹.

¹ Г. Гейне, Собр. соч., т. 7, 1958, стр. 272—273.

Кин в значительной степени интуитивно воспринимал современный мир, но мнение о том, что Кин играл «по наитию», распространившееся после смерти великого актера, — легенда. Все современники отмечали, что, раз сыграв роль, он в дальнейшем почти не менял ее. Прежде чем роль отливалась в окончательную форму, Кин проделывал огромную работу. Репетируя на новой сцене, Кин даже отсчитывал число шагов, которое надо было сделать, чтобы дойти до какого-нибудь места или произнести какое-нибудь слово. Не в пример Кемблу, он обращался в первую очередь не к уму и литературному вкусу зрителей, а к их сердцам, он был весь порыв, весь движение, но и зрители, искавшие в игре Кина «комментарий к Шекспиру» — раскрытия не только эмоциональной природы великого драматурга, но и его мыслей, не только его мироощущения, но и его мировосприятия, — всегда многое узнавали от него. Роли Кина были продуманы до мелочей. План, по которому они были построены, сильно отличался от упорядоченного плана ролей Кембла; он отвечал задачам романтического искусства, но это был очень строгий и последовательный план, и Кин неукоснительно его придерживался.

Кин появился на лондонской сцене, уже имея большой житейский и профессиональный опыт. Он хорошо знал темные стороны жизни современной ему Англии. Проведя детство в бедной актерской среде, он с пятнадцати лет начал сам зарабатывать на хлеб, переходя из одной провинциальной труппы в другую. Ему пришлось быть живым свидетелем огромных лишений, которые испытывали народные массы Англии. Он приучился терпеть голод, унижительное положение нищего и неизвестного бродяги-актера, испытывать постоянную неуверенность в завтрашнем дне. Ему не раз приходилось становиться объектом жестокой эксплуатации со стороны театральных антрепренеров, которые часто являлись совершенно невежественными дельцами, избравшими театр как место выгодного вложения капитала. Незадолго до смерти Кина один молодой человек, только что поступивший на сцену, обратился к нему с вопросом: «Как стать таким великим актером, как вы?» — «А вы умеете голодать?» — ответил ему Кин.

Как ни тяжело было Кину в первый период его работы, он многому научился в эти годы. Кин выступал и в ролях мелодраматических злодеев, и в комических пародийных ролях, и даже в роли Арлекина. Провинциальный театр требовал частой смены спектаклей, а состав трупп был ограничен. Но через все превратности своей актерской судьбы Кин сумел пронести страсть к ролям сильных, активных героев шекспировского репертуара. Он постоянно изучал их, упорно работал над собой.



Эдмунд Кин в роли Шейлока.
«Венецианский купец» В. Шекспира

Даже из ролей, подобных вошедшей во все сборники театральных анекдотов роли шимпанзе, он умел извлечь пользу. Кин совершенствовал свою физическую технику, которая составила впоследствии один из существенных элементов его славы. Кин стремился в эти годы повысить и свой культурный уровень, и, хотя отсутствие систематического образования он болезненно чувствовал до конца жизни, он и здесь добился многого.

В 1812 году Кин был уже широко известен в провинции как актер на первые трагические роли. Но лондонские театры продолжали презрительно отворачиваться от провинциального актера. Попастъ на большую сцену Кину помогло лишь тяжелое финансовое положение, в котором очутился театр Дрюри-Лейн. Из всех возможных улучшений, которые привлекли бы публику, самым дешевым было, конечно, пригласить нового актера.

27 января 1814 года состоялся дебют Кина на сцене этого театра. Кин выступил в роли Шейлока. Зал был заполнен меньше чем на треть. Но успех оказался необычайным. Один из участников спектакля еще много лет спустя поражался, «как столь малое количество зрителей могло производить такой шум». Критик-романтик Хезлит горячо приветствовал молодого актера. Консервативная газета «Таймс» пыталась поднять голос против Кина, но скоро вынуждена была смолкнуть. На сцене находился зрелый мастер, с первых же шагов завоевавший огромную популярность. Генрих Гейне, видевший Кина в этой роли много позднее, в 1827 году, оставил интересное описание его игры. Если в трактовке Маклина ростовщик Шейлок перестал быть смешным, то в трактовке Кина он стал трагичен. Кин сумел сохранить гуманистические черты, которые Шекспир вложил в этот образ. Шейлок Кина не был односторонним.

В его исполнении, по словам Гейне, поражала глубокая обдуманность каждой детали роли. Это относится и к костюму, выдержанному в сочетании красных и черных тонов. Кину не принадлежит честь реформы театрального костюма. Он интересовался больше театральной выразительностью костюма, чем его историческим правдоподобием. Но и такая установка помогла Кину исправить многие нелепости школы Кембла. Кембл в роли Макбета шел на бой в балетных туфлях. Кин был одет как воин.

За Шейлоком последовал Ричард III. «Он у ж а с а ю щ е правдив», — сказал о Кине Кембл, присутствовавший на одном из спектаклей. Действительно, эта роль принадлежала к числу лучших ролей Кина. Она игралась по сценическому варианту Колли Сиббера, в котором в значительной мере были сняты противоречия в характере Ричарда. Но тем страшнее становился этот злодей в исполнении Кина. Эта роль, как и Шейлок, как и сыгранные впоследствии Варавва из «Мальтийского еврея» Марло и безумный ростовщик Оверрич в пьесе елизаветинца Мессинджера «Новый способ платить старые долги», отражала восприятие Кином современного ему общества как мира подлого, бесчеловечного своекорыстия. Даже те контрастные проявления добрых и злых чувств, которые так подчеркивал Кин в некоторых из ролей, помогали ему в этом разоблачении. Внутри самого образа появлялся материал для сравнения подлинно человеческого и того антигуманистического, что несла с собой страсть к удовлетворению низменных, корыстных желаний. Особенно много намеков на современность заключали роли Шейлока и Джайльса Оверрича — «жестокое вымогателя», согласно характеристике самого Мессинджера, наиболее политически острого из елизаветинских драматургов. Оверрич не брезгует никакими средствами обогащения, огораживает общинные земли и лишает послед-



Эдмунд Кин в роли Ричарда III.
«Ричард III» В. Шекспира

него куска хлеба простых людей. Недаром эта пьеса, богатая социальным содержанием, была переведена на русский язык А. И. Герценом для великого русского актера М. С. Щепкина.

Ряд ролей Кина связан с поисками положительного образа. Эти поиски не во всем были удачны. И это не удивительно. С миром жестокого индивидуализма Кин пытался бороться путем индивидуального протеста. А этот протест был бессилён потому, что за ним не крылось большой утверждающей общественной идеи. Характерно, например, что роли с гражданственным содержанием не удерживались в репертуаре Кина.

Следующая роль Кина, Гамлет, — одна из немногих положительных ролей, сыгранных им, правда, не самая удачная из них. Длинные монологи Гамлета, исполненные глубоких философских



Эдмунд Кин в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира

размышлений, не давались Кину. Но он акцентировал злой сарказм принца, направленный против порядков «королевства датского». Кин по-новому, значительно глубже, чем его предшественники, раскрыл противоречивый характер Гамлета, и многие эпизоды трагедии вызывали восхищение современников. Так, в сцене с Офелией после слов: «Офелия, иди в монастырь!» — Кин, удаляясь со сцены, вдруг останавливался, подбегал к Офелии, прижимал ее руку к губам и неверными шагами, но уже победив минутную слабость, покидал подмостки. Хезлит называл этот эпизод «лучшим комментарием к Шекспиру, объяснившим больше, чем целые тома исследований...».

В тот же сезон Кин выступил в «Отелло» в ролях Отелло и Яго. В первый вечер он играл Отелло. Это был второй по-

ложительный образ, созданный Кином. Игра его восхитила зрителей.

«Когда нам доведется опять увидеть такую львиную силу и львиную грацию — ужасные порывы ярости попеременно с мучительной агонией — эти восточные и глубоко естественные жесты, которые даже при своей естественности сохраняли высокоидеальное своеобразие (например, когда он, сложив свои поднятые руки и держа кисти их кверху, тяжело опускал их на голову, как бы боясь, что бедная голова его лопнет); удастся ли нам услышать глубоко трогательную тоску в голосе и увидеть в глазах Отелло зловещий блеск мести», — писал один современник. Кин с огромной силой показал глубокую человечность Отелло, его большое достоинство и честность. Он сделал первые, пускай неуверенные шаги по пути понимания трагедии Отелло как трагедии обманутого доверия.

Кин играл и роль Яго, решительно пересмотрев традиционную трактовку этого образа, в котором актеры обычно стремились каждым поступком, жестом и репликой подчеркнуть всю меру его злодейства. Глубокая аморальность Яго в исполнении Кина обнаруживалась прежде всего в том, что он с каждым из людей бывал таким, каким тот представлял себе идеального человека. Яго был многолик и целен. Он наслаждался своей властью над людьми, он торжествовал, когда сбывались его хитро задуманные планы. Кину не нужно было в этом образе показывать контрасты доброго и злого. Свое представление о высокой человечности он уже воплотил в образе Отелло. Его Яго был порочен до конца.

Обращение Кина к шекспировскому репертуару было не случайно. Здесь романтик Кин находил бушевание больших страстей и глубокую мысль о трагической неустроенности мира. Кин стремился воспроизвести трагизм Шекспира в наивысшем его выражении. Он, например, сделал попытку восстановить шекспировский конец «Короля Лира», измененный Тейтом, старательно разрабатывал в пору своего пребывания в режиссерском комитете театра сценические эффекты, которые способствовали бы усугублению трагического восприятия спектакля зрителем. Но больше всего, разумеется, он сделал в этом отношении своей манерой исполнения Шекспира.

Роли современного мелодраматического репертуара, которых Кин немало переиграл на своем веку, не давали ему такого материала, как образы Шекспира. Персонажи из английского репертуара XVIII века были слишком разумны, слишком благополучны. Он их почти не играл. Из пятидесяти ролей, сыгранных Кином в Лондоне, больше половины составляют роли из пьес XVI—XVII веков, и в их числе шестнадцать шекспиров-

ских ролей. Самые удачные из них были сыграны в первые несколько сезонов.

Расцвет творчества Кина продолжался шесть лет — до его поездки в Америку в 1820 году. Ведущие театральные критики заинтересовались Кином, едва он появился на лондонской сцене. Описания его игры многочисленны и позволяют судить об ее особенностях.

Недостатков Кина нельзя было не заметить. Он был небольшого роста. Голос его, удивительно мелодичный в нижних регистрах, в верхних становился хриплым и неприятным. Не в пример французским романтическим актерам, Кин не унаследовал от классицизма его великолепную культуру речи. Он часто путал текст и неправильно произносил ряд слов.

Но все эти недочеты искупались огромными достоинствами техники Кина. Он обладал удивительно грациозной фигурой и тренированным телом. Его мимическая игра и быстрый, отточенный характерный жест говорили лучше слов. Один из первых лондонских зрителей Кина записал в своем дневнике: «Для глаза он приятнее, чем для уха». Следует, впрочем, учесть, что этот зритель питал пристрастие к декламационной манере Кембла.

Манера речи Кина трудно сопоставима с декламацией Кембла. В его декламации не было плавности, он разбивал стих продолжительными паузами, заполненными мимической игрой.

Он играл на резких, неожиданных, но чаще всего психологически верных контрастах речи, жеста, всего поведения на сцене. Спокойные сцены он либо пробегал, либо тоже старался сделать контрастными. В патетических местах каждое слово было ударным, голос все время доходил почти до крика. Не в пример Кемблу, Кин умел слушать партнера. Аплодисментов он не замечал и никогда не выходил из образа. Это не значит, впрочем, что у Кина было правильное понимание ансамбля. Принимая, когда нужно, помощь от партнера, он сам совершенно не желал с ним считаться и играл «один».

Но больше всего потрясал зрителей удивительный темперамент Кина. Особенно прославился он в этом отношении в роли Оверрича, впервые сыгранной 12 января 1816 года. Партнеры оказывались неспособны вынести его страшный магнетический взгляд и бушевавшую в нем бурю безумных страстей. Они готовы были поверить, что он и в самом деле сошел с ума. Женщины в зрительном зале лишались чувств.

Когда Кин выступал на сцене Дрюри-Лейна четвертый сезон, у него неожиданно появился соперник — Юний Брут Бут, имитировавший в Ковент-Гардене его манеру. Дирекция Дрюри-Лейна пригласила Бута в свой театр, но ему удалось продержаться только один спектакль. Кин играл Отелло, Бут — Яго,

Кин провел свои сцены с такой силой, какой зрители еще не видели у него в этой роли. Буту приходилось подтягиваться к уровню соперника, но он не вынес такого нервного напряжения. Кое-как закончив спектакль, он вернулся в Коvent-Гарден, теперь уже на вторые роли, а вскоре после этого переселился в Америку.

Не удивительно, что зрители не замечали за этим бушеванием страстей точной и фиксированной техники Кина и считали его актером интуиции. Темперамент, страсть, огромное внутреннее напряжение актера как бы накладывались поверх техники, скрывая ее.

По окончании четвертого сезона Кин совершил поездку в Париж, где встречался с Тальма. Интересно отметить, что сразу по возвращении в Англию он сыграл Брута в пьесе американского актера Пейна «Падение Тарквиния». Это был шаг в сторону гражданской политики, но шаг робкий и не нашедший должного продолжения, несмотря на большой успех Кина в этой роли. Не вошла в постоянный репертуар Кина и роль Кориолана, которую он сыграл в январе 1820 года по подлинному шекспировскому тексту.

Наконец, на шестой год своего пребывания в Дрюри-Лейне, Кин сыграл роль короля Лира. Мысль о всеобщем разладе в жизни, о разгуле стихий, о противоборстве мощных, но непонятных сил, губящих человека, всегда присутствовала в творчестве романтика Кина. Теперь она могла получить наиболее полное воплощение. Это был верх романтического бунта, но это же был и его конец. Современники не раз отмечали, что пафос отрицания Кина, по существу, был абстрактен, что за ним не крылось никакой утверждающей идеи. Все, что он имел сказать, он сказал за несколько лет. Да и физические силы Кина были уже на исходе. Актер блестящей внешней техники, Кин очень плохо владел внутренней техникой. Каждое его появление перед зрителями было связано для него с колоссальным нервным напряжением.

По окончании шестого сезона Кин отправился в гастрольное турне по Америке. Американские критики, даже дружественно расположенные к Кину, с удивлением отметили, что он, в сущности, «манерный актер». Внутренняя сила Кина начинала спадать. Проступала техника, которая, не будучи оправдана внутренним подъемом, казалась неестественной. Когда Кин вернулся в Лондон, газеты констатировали, что «один человек не может заполнить театр».

С 1821 по 1826 год Кин не создал новых значительных ролей. Впрочем, старые роли он играл с прежней силой, хотя и все более неровно. Наиболее прочно держалась роль Шейлока. И это

не удивительно. Требуя меньшей, чем другие роли Кина, затраты физических сил, Шейлок был вместе с тем наиболее реалистичным из всех созданных им образов Шекспира.

Сразу после дебюта Кина в театре Дрюри-Лейн 27 января 1814 года его материальные затруднения кончились. Теперь он был богат и стал модным. С ним искали знакомства представители «лучших лондонских семейств». Но Кин не забыл своего прошлого. Светское общество неожиданным признанием его таланта отнюдь не завоевало симпатии актера. Кин заявил, что он способен переносить только одного лорда. Этого лорда звали лордом Байроном!

Протест Кина против современного ему общества и в жизни принимал формы романтического бунта. Он завел дрессированного льва, в знакомстве с которым не отказывал никому из своих посетителей. Бешеным галопом Кин носился на черном коне по улицам ночного Лондона, пугая стражников-инвалидов. Для бедной актерской братии он учредил «Волчий клуб», пародировавший формы светского обхождения.

Все это привело к разрыву с семьей. Внешним поводом к нему была связь Кина с некоей Кокс, окончившаяся скандальным процессом. Мери Чемберс, жена Кина, происходила из почтенной буржуазной семьи. Она была на девять лет старше Кина. Успех мужа она воспринимала только как возможность возвращения в «респектабельный круг», который был так противен Кину. Это явилось внутренней причиной разрыва. И в личной жизни Кину пришлось столкнуться с грязью буржуазного общества. Именно Мери Чемберс снабжала биографов Кина компрометирующими материалами о нем. В подлинности этих сведений следует сильно усомниться.

Семейные неурядицы Кина вызвали громкий общественный скандал. Ему не давали играть. В роли блюстителей нравственности выступили светские хлыщи, известные своим разгульным образом жизни. Но Кин не стал, как было заведено, обращаться к публике с покаянной речью. Он заявил, что является на сцене представителем шекспировских героев, и потребовал уважения к великому драматургу.

Кину все же пришлось покинуть Англию и во второй раз направиться в Соединенные Штаты, где он пробыл весь 1826 год. Лондонский «скандал» был уже известен в США по газетам. Американская реакционная пресса, нравы которой хорошо описал Диккенс в «Мартине Чезлвите», начала заранее готовить провал Кина. На первом спектакле в Нью-Йорке была организована специальная группа, которая не давала актеру сказать ни слова, забрасывая его гнилыми апельсинами. Но зрители были за Кина. Хулиганов с позором изгнали из театра. Однако



Карикатура на Эдмунда Кина

результаты газетной травли сказались, когда Кин прибыл в Бостон, где у него были неприятности с публикой еще во время его первого приезда в Америку. Газеты хорошо сыграли на провинциальном самолюбии бостонских буржуа. Перед началом второго акта огромная толпа бросилась на сцену с намерением линчевать Кина. Ему удалось спастись с большим трудом. Так Кину довелось познакомиться с нравами заокеанской «демократии».

Эти подробности биографии Кина имеют большое значение. Быстрое истощение творческих сил Кина объясняется не только внутренними противоречиями романтизма, не только субъективностью протеста Кина, но и той травлей, которой он подверг-

ся. Все это толкало Кина, не имевшего настоящих позитивных идей, к эксцентричности, пьянству, нелепым выходкам, имевшим целью шокировать благонамеренных буржуа.

Кин умер в 1833 году. Но уже с 1827 года талант его начал угасать. Зрители зачастую видели лишь призрак прежнего Кина, усталого человека, борющегося с ролью.

Кин не был единственным романтическим актером в Англии того времени. Еще в начале XIX века в Ковент-Гардене появился актер романтического направления Кук. У него, однако, были только три известные роли, среди них две шекспировские — Ричард III и Шейлок. Покинув Англию в 1810 году, он провел два года в Америке, познакомив американцев с романтической манерой игры. Там он и умер от белой горячки, оставив после себя том «Размышлений против пьянства». Работа другого актера-романтика — Ю. Б. Бута не имеет большого значения в истории английского театра, потому что он повторял трагедии Эдмунда Кина.

Во время одной из частых поездок по провинции Кин играл вместе с молодой актрисой Элизой О'Нил. Это помогло ей попасть в театр Ковент-Гарден. Элизу О'Нил называли романтической актрисой, но это вряд ли соответствует действительности. Ее лирическая манера игры тяготела к сентиментальности. Актриса не поднималась до больших обобщений. Много общего у нее было с Фанни Кембл, прославившейся в роли Джульетты. После Элизы О'Нил и Фанни Кембл на английской сцене на долгие годы утвердился стиль женской игры, получивший выразительное название «разбавленного молочка» (milk and water style). Когда много лет спустя Лондон посетила американская актриса Шарлотта Кашмен, зрители были удивлены тем, что женщина способна изображать на сцене драматические страсти.

В общем, единственной «звездой» английской сцены на протяжении тринадцати лет оставался Эдмунд Кин. Джон Кембл ушел со сцены в 1817 году. Его продолжатель Чарльз Юнг (на сцене с 1807 по 1832 год) не мог соперничать с Кином. Несколько более устойчивой оказалась классицистская манера в высокой комедии. Здесь она была представлена именем Чарльза Кембла (1775—1854), считавшегося лучшим исполнителем комических ролей Шекспира. Но Чарльз Кембл и Кин выступали в разных ампулах. Только к концу своей артистической карьеры Кин почувствовал, что появился актер с растушей популярностью которого ему трудно будет бороться. Это был Макреди.

Вильям Чарльз Макреди (1793—1873) происходил из актерской семьи. Он обладал прекрасными сценическими данными. У него была красивая фигура, хороший рост. Его сильный, богатый голос был способен к мягким переливам в лирических



Фанни Кембл

сценах и к возвышенному пафосу больших страстей; его лицо было мужественно и выразительно. К выдающимся внешним данным присоединялись искренняя любовь к своей профессии, широкий культурный кругозор, хорошее образование, вдумчивость и полученная с детства привычка к сцене.

Все же ему понадобилось шестнадцать лет, чтобы достичь того успеха, который Кин завоевал за один вечер. Начав свою актерскую работу в 1810 году на провинциальной сцене, в труппе своего отца, он в двадцать четыре года попал в Ковент-Гарден, но еще долго оставался там на более или менее скромном положении актера мелодрамы. Его популярность начала возрастать только к концу 1820-х годов, а после того как Эдмунд

Кин в 1832 году покинул сцену, Макреди стал центральной фигурой английского театра. Несколько раз он ездил в Америку, гастролировал также в Париже в 1822 и 1827 годах. Ко времени ухода Макреди со сцены его называли великим актером. В день его прощания со зрителями (26 февраля 1851 года) переполненный зал Ковент-Гардена бушевал. Публика вскочила с мест и, размахивая шляпами, сотрясала здание восторженными криками.

Заслуги Макреди перед английским театром действительно велики. Он не был актером такого яркого и мощного дарования, как Кин, но зато метод, им созданный, оказал влияние на развитие сценического искусства в Англии на протяжении нескольких актерских поколений. Макреди встал на путь более бытовой, более конкретно-реалистической манеры игры, чем до него. Его искусство не было искусством светотени, как у Кина, когда значительная часть роли оставалась разработанной только в общих чертах, с тем чтобы ярче выявились, ослепительно заблистали ее кульминационные моменты. У Макреди не было «не важных» ролей. Вся роль разрабатывалась подробно, и кульминация поражала не силой контраста, а тем, насколько закономерно вытекала она из предыдущего развития образа. У Кина роль была построена так, чтоб она не противоречила кульминации. У Макреди — так, чтоб она подготовила кульминацию. Макреди не обладал легко возбудимым темпераментом (сохранилась даже легенда, будто он, прежде чем выйти на сцену, в ярости тряс за кулисами переносную лестницу, изрыгая проклятия), но он зато подолгу, иногда по нескольку месяцев, вживался в образ и старательно работал над своей внутренней техникой.

Кин ушел со сцены, когда в духовной жизни Англии назревали серьезные, знаменательные перемены. Причины, которые вели к утверждению реализма в английской литературе того времени, естественно, влияли и на театр. Кое в чем Макреди сумел даже пойти дальше представителей критического реализма в литературе, которые до конца века сохраняли в основном романтический метод разработки характера (раскрытие внутреннего мира человека по преимуществу в кризисные моменты), в то время как Макреди уделял большое внимание психологии обыденного состояния. Однако в силу особых условий развития английского театра реализм не мог в нем приобрести такой же степени критичности, как в литературе, и это обусловило его меньшие художественные результаты.

Метод Макреди сложился под влиянием обеих предшествующих актерских школ — классицистской и романтической. Это отмечал сам Макреди.

В 1822 году Макреди впервые увидел Тальма. В своих воспоминаниях он так определил впечатление, которое произвел на

него выдающийся французский актер: «Гений Тальма... возвышался над условностями всех школ. По-моему, он был самым одаренным артистом своего времени. Он ничуть не уступал Кину в силе страстей и значительно превосходил его тонкостью вкуса и глубиной творческих поисков, а с Кемблом равнялся благородством, но был свободен от его чопорности и педантизма».

Это высказывание Макреди определяет достаточно полно путь, по которому он стремился идти, заимствуя лучшие черты исполнения у своих предшественников и стремясь избежать их недостатков. В его спектаклях не было трескучего пафоса, не было педантизма. Он старался подражать Тальма в своем поведении на сцене. Речь его ничем не напоминала размеренной манеры Кембла, но была лишена и резких, подчеркнутых контрастов. Каждое слово актера было продумано, соотношение частей роли было строго разработано. Несмотря на многообразие сыгранных им ролей, он каждый раз умел находить для своих героев индивидуальные черты. Все это сделало Макреди актером реалистического направления. Но этот реализм был лишен большого социального содержания.

Противоречивость метода Макреди нетрудно увидеть хотя бы на примере исполнения им роли Гамлета, в которой он желал «передать кажущуюся непоследовательность Гамлета так, чтобы она оказалась понятной и последовательной». Критик Форстер, друг Дикенса и Макреди, писал, что ему никогда прежде не приходилось видеть «такого выявления мысли, такого обоснованного раскрытия индивидуальной, глубокой и всепроникающей страсти... Макреди действительно был царственным философом с разбитым сердцем, нерешительным мстителем, другом Горацио и возлюбленным Офелии». Но «Гамлет, разумеется, не только в этом», — пишет дальше Форстер. Да, Гамлет не только в этом. Но большего Макреди в нем раскрыть не мог. В своей трактовке Гамлета Макреди исходил из мнения Гёте, который считал, что характер Гамлета определяется слабостью воли при сознании долга. Мнение это было усвоено романтиками Тиком и Кольриджем, на которых Макреди ссылается в своих дневниках, отчасти Хезлитом. Однако характерно, что Кин пошел дальше Гёте, акцентировав общественный смысл негодования Гамлета, тогда как Макреди остался целиком на внесоциальной точке зрения.

Старательно усвоив реалистические элементы в творчестве Кина, Макреди прошел мимо самого главного — мимо огромного стихийного протеста, который придавал не только правдивость, но и могучую силу его героям, наполняя большим идейным содержанием образы, им созданные. Отсутствие этого качества ясно сказывается в творчестве Макреди. Его реализм был лишен ярких чувств, подлинного пафоса страстей.

У Макреди «характеры не были ни физически, ни нравственно велики... — писал один современник. — Они были скорей заурядны... и представляли мало простора для широкого разгула страстей, которые дают силу героям. Макреди был раздражителен там, где ему следовало быть страстным, и сварлив, где ему приходилось быть ужасным. В «Макбете», например, нельзя было лучше его передать колебания совести под влиянием «судьбы и таинственной помощи», совести суеверной, которая малодушно лелеяла внушенное подозрительностью, но трудно было обнаружить менее героизма в предчувствиях его будущей преступности. Он был раздражителен и нетерпелив при насмешках и подстрекательстве жены; мучимый угрызениями совести, он был противен; он крался в спальню Дункана как вор, собирающийся украсть кошелек, а не как воин, идущий похитить венец. В «Отелло» точно так же страсть его была раздражительностью, в его страданиях отсутствовало благородство».

Макреди был не только актером, но и крупным режиссером. В качестве режиссера он работал в обоих драматических театрах Лондона — с 1837 по 1839 год в Ковент-Гардене и с 1841 по 1843 год в Дрюри-Лейне. Усилия Макреди были направлены на восстановление ансамбля, улучшение репертуара, повышение качества оформления спектакля.

После ухода из театра Кембла сценический ансамбль был окончательно утрачен. Процветала система «звезд». Каждый актер был волен интерпретировать свою роль как ему угодно. Игра участников одного и того же спектакля часто бывала совершенно разностильной. Актеры лишь один раз перед премьерой сходились на общую репетицию, да и она не являлась в большинстве случаев тем, что мы подразумеваем под этим словом. Участники спектакля уславливались о мизансценах и скороговоркой читали свои роли по тетрадке. Новый актер испытывался прямо на публике. Если она принимала его, он входил в состав труппы. Утрата творческого интереса к своей профессии, расшатанная дисциплина в театре, отсутствие актерской школы вели к утверждению сценических штампов. Процветали предприимчивые авторы пособий, подробно излагавших, как следует изображать радость, горе, гнев и другие человеческие чувства.

Макреди правильно нашел ключ к тому, как исправить положение в театре. Задолго до того, как он стал режиссером, Макреди начал проводить свои собственные репетиции в полную силу. В своих воспоминаниях он рассказывает, что это было вдвойне трудно — не было того подъема, который актер испытывает на публике, да и товарищи по сцене поднимали его на смех. Но Макреди упорным трудом приучил себя к настоящей репети-

ционной работе, а став менеджером, сделал ее законом и для других. Это поднимало качество спектакля — давало возможность вовремя заметить и устранить противоречивые трактовки образов и разностильную манеру игры, приучало актеров серьезнее относиться к делу.

Макреди много работал над массовыми сценами. Уже Кембл ввел толпу на сцену, но у него она служила лишь целям строительного и красочного зрелища. У Макреди толпа принимала более непосредственное участие в действии, что производило большое впечатление.

Впрочем, режиссерские эксперименты Макреди не всегда и не во всем отличались высоким художественным вкусом.

Часто он обращался к оперным приемам постановки — к фееричности и живописности декораций. Подобная манера постановки Шекспира, утвержденная впоследствии Чарльзом Кином, имела отрицательное влияние на английский драматический театр.

Одной из важнейших своих задач Макреди считал правильную постановку Шекспира. Такие его спектакли, как «Зимняя сказка», по праву вошли в историю театра. Он восстанавливал подлинные шекспировские тексты, добивался историчности оформления спектакля, правдивых исторических костюмов. Возвращение английскому театру подлинного шекспировского текста было особенно большой заслугой Макреди. Сам он в своем прощальном обращении к зрителям говорил об этом с законной гордостью.

Таковы основные достижения Макреди на пути становления реализма. Они значительны в частности — в вопросах повышения сценической дисциплины, введения настоящего репетиционного процесса, борьбы за чистоту шекспировского текста. Немалую роль для дальнейшей истории английского театра сыграло стремление Макреди, объединив достижения Кембла и Кина, выработать новую, реалистическую манеру игры. Но реализм Макреди был неглубок. Он не отвергал, подобно Кемблу, современную драму, но всякая обличительная проблематика была ему глубоко чужда. Несмотря на дружеские отношения, связывающие его с Диккенсом, он решительно отказался инсценировать его роман «Оливер Твист».

Много лет работая с Бульвером, Макреди вычеркивал из его пьес политически острые места и все время внушал драматургу, что театр не место для политики и что единственная задача театра — воспитание добрых чувств и хорошего вкуса. Макреди никогда не забывал упомянуть, что ставит своей целью эстетическое и моральное воспитание зрителей. Но это было воспитание в духе буржуазных вкусов и буржуазной добропорядочности.

Макреди упорно боролся за восстановление в правах литературной драмы. В контракт, заключенный им в 1837 году с владельцем Ковент-Гардена, он включил специальный пункт, согласно которому его не могли принудить играть мелодраматические роли. Действительно, с тех пор он не играл в мелодрамах, но зато мелодраматизировал образы Шекспира.

Старательно приучая актеров к сценическому ансамблю, Макреди сам совершенно с ним не считался. Зрители замечали, что отношение Макреди к образам Отелло и Яго менялось в зависимости от того, какую из этих двух ролей он исполнял. Если он выступал в заглавной роли, то Яго волею режиссера превращался в простого наперсника. В другом случае Отелло обращался в марионетку в руках Яго.

Отрыв Макреди от большой современной общественной проблематики, консервативно буржуазные идейные позиции актера мешали его реалистическим исканиям, определили буржуазно-ограниченную сущность его реализма.

К творчеству Макреди обращались представители самых разнообразных направлений в английском театре. Во второй половине XIX века демократическое направление в английском театре опиралось на реалистические достижения Макреди. Представители консервативного направления акцентировали все наиболее ограниченное в творчестве этого актера и режиссера.

В деле утверждения реализма на английской сцене большая заслуга принадлежит известной комедийной актрисе и первой женщине-режиссеру в Англии — Элизе Вестрис (1797—1856).

Исполнение комедии в английском театре начала XIX века приобрело подчеркнуто гротескные формы. Но если во времена Фильдинга гротеск имел большую социальную наполненность, отражая в парадоксальных формах противоречия современной жизни, то в начале следующего столетия гротеск обратился в самоцельное шутовство. Гротескная форма отрывала спектакль от современности, делала его комизм вневременным. Старательно подчеркивалось все грубое, рассчитанное на потакание низменным вкусам. В комическом жанре закрепились стандартные комические типы-маски моряка, фермера, старика, ирландца, иностранца и т. д., утвердились комические штампы, процветало бессмысленное трюкачество. Ведущие актеры-комики начала XIX века Джозеф Мендон (1758—1832) и выступавший с ним Джон Фосит (1769—1837), а также Джон Листон (1776—1846) и Вильям Фаррен (1786—1861) были, по существу, не актерами литературной комедии, а клоунами, — но их творчество служило образцом для большинства комических актеров.

Чрезвычайно интересное описание облика комического актера в роли фата принадлежит драматургу Робертсону: «Пред-



Элиза Вестрис в комедийной роли

ставьте себе шумного и крикливого субъекта в зеленом сюртуке с медными пуговицами, в лосинах и сапогах или же в синем фраке, белом жилете и панталонах цвета соломы, всегда громко разговаривающего, хлопающего вас по спине, хохочущего через каждые пять минут, прыгающего через столы и стулья, обращающегося с речью к толпе из окна вашей гостиной, падающего на колени перед вашей дочерью или женой, а то и перед обеими, целующего вашу служанку, берущего у вас в долг все ваши наличные деньги и представляющего вашей семье полицейского в качестве вашего старого школьного товарища, — и вы сможете судить о том, какого скота драматурги прошлого столетия на-

вязывали зрителю как совершенный тип джентльмена». Комедийный образ, который за столетие или два до того имел реальные прототипы, оказывался теперь настолько удаленным от современности, что ни о каком социальном содержании роли не могло быть и речи.

Лишь отдельные актеры комедии сохранили традиции Гаррика. Среди них можно назвать Доротею Джордан (1761—1816), выступавшую, подобно Вестрис, в ролях травести и, по словам известного критика Ли Гента, соединявшую большую комическую силу с серьезным чувством, и Джона Беннистера (1760—1836), в творчестве которого реалистические черты были наиболее сильны.

Второе поколение комических актеров — носителей традиций Гаррика — было представлено Вильямом Эллистоном (1774—1831) и Чарльзом Мэтьюсом-старшим (1776—1835). Первый из них, известный театральный деятель, получил высокую оценку современников, считавших, что по искусству «универсального подражания» и естественности он приближается к Гаррику. В творчестве Мэтьюса также сильны были реалистические тенденции, которые он, правда, утратил к концу своей сценической деятельности.

Творчество Мэтьюса имело для Вестрис особое значение потому, что он — единственный из всех перечисленных актеров — работал в легкой комедии. Именно у этих больших актеров восприняла Вестрис тягу к настоящей сценической культуре и стремление поднять легкие «незаконные» жанры до художественного уровня литературной комедии, через них дошла до нее традиция Гаррика.

Профессиональная подготовка Вестрис была очень обширной и разносторонней. Дочь итальянца-гравера, шестнадцати лет вышедшая замуж за известного балетного танцовщика Вестриса, она в течение двух лет находилась в балетной труппе, затем исполняла партии контральта в итальянской опере (1815—1819), а в 1819 году перешла на роли травести в театр Дрюри-Лейн. Большой успех в роли Дон-Жуана в пьесе Монкрифа «Дон-Жуан в Лондоне» — балладной опере, близкой по замыслу «Дон-Кихоту в Англии» Фильдинга, — сделал ее любимцей публики.

В 1830 году Вестрис, недовольная исполнением комедии в современном театре, задумала собрать собственную труппу. С большим трудом она получила лицензию на исполнение бурлесков и в самом начале 1831 года открыла собственный театр — Олимпик. Этот театр отличался от большинства малых лондонских театров того времени прежде всего организационной стороной. Труппа его была невелика, но зато подобрана из хороших

артистов, образовавших единый по своим творческим устремлениям коллектив. Спектакли в театре Олимпик кончались не после полуночи, как в других театрах, а в одиннадцать часов вечера. Зрители, которые строили свой распорядок жизни не на великосветский лад, могли стать постоянными посетителями этого театра.

Вестрис резко изменила постановку комедии. На место циркового трюкачества пришла разработка комического диалога, забота об ансамбле, стремление к тонкой трактовке комедийных образов. В театре Вестрис комический эффект возникал не из нелепой одежды персонажа и глупости его поведения, а из контраста между его благопристойным внешним обликом и теми глупостями, которые вкладывались в его уста, либо контраста расплагающей внешности и внутренней порочности.

Кроме Вестрис видное положение в труппе занимал ее второй муж Чарльз Мэтьюс-младший (1803—1878). Он впервые появился на сцене театра Олимпик в 1835 году в собственной пьесе «Влюбленный горбун». Большим ценителем творчества Мэтьюса был Диккенс, который в 1879 году выступил в качестве редактора двухтомной биографии артиста. Современники отмечали высокие реалистические достоинства его игры. «Вместо того чтобы иметь вид негодяя, он выглядел джентльменом, для которого открыты двери любой гостиной. Вместо того чтобы предупреждать своих жертв осанкой и манерой, которые бы громче говорили о его преступности, чем все описания беглецов в полицейских объявлениях, он привлекал людей непринужденной развязностью человека, совесть которого спокойна и который всегда уверен в том, что будет хорошо принят».

Подобная манера была усвоена всем коллективом театра. Человеческие пороки представляли перед зрителем не как редкое гротескное исключение, а бытующими среди «нормальных» представителей современного им буржуазного общества.

Вестрис нельзя назвать прямой продолжательницей комической манеры Гаррика. Она проявила себя в совсем иных жанрах легкой музыкальной комедии и бурлеска, сумев завоевать в них выдающееся положение своим заразительным весельем, одинаково блестящим вокальным, танцевальным и драматическим мастерством, комедийной легкостью и остроумием. Но ее актерская и режиссерская работа подготавливала в сценическом искусстве условия для создания современной социальной комедии.

В 1838 году Вестрис закончила свою антрепризу в театре Олимпик и затем сменила Макреди в качестве менеджера Ковент-Гардена. Продолжая его художественную линию, Вестрис была вместе с тем гораздо последовательнее в деле приближения к современному репертуару. Из новых драматургов

она работала совместно с Джемсом Робинсоном Планше (Олимпик открылся музыкальным бурлеском Планше «Увеселения Олимпика») и Бусико. Их произведения не отличались высокими художественными качествами, но лучшего репертуара у Вестрис не было: Бусико сам признавался впоследствии, что основное достоинство его пьес состояло в том, что они не мешали Вестрис ставить современные спектакли.

Вестрис умела выявить в пьесах Бусико бытовой элемент и обогатить их сатирическими красками. Нехватку современного репертуара Вестрис старалась возместить постановкой тех классических пьес, в которых был силен бытовой колорит. Во время своей режиссерской работы в Ковент-Гардене (1838—1842), а впоследствии и в театре Лицеум (1847—1854) Вестрис поставила «Виндзорских кумушек» и «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Школу злословия», «Соперников» и «Критика» Шеридана, по возможности стараясь приблизить их к современным нравам.

Обладая Вестрис полноценным современным репертуаром, ее деятельность, возможно, имела бы большие результаты. Но и в сложившихся условиях она сделала немало. Своей работой в трех театрах Лондона Вестрис поставила вопрос о внимательном изучении современной жизни и реалистическом ее истолковании совместными усилиями актера и режиссера. Ее деятельность принесла некоторые плоды уже во второй половине XIX века.

Из комических жанров в этот период большое место по-прежнему занимала пантомима. После смерти Джона Рича она претерпела значительные изменения. Пантомимные интермедии Рича с участием Арлекина, Коломбины, Панталоне и Клоуна разыгрывались между действиями «главной» пьесы. Теперь пантомима состояла из двух частей — «открытия» и «потешной части». Персонажи «открытия» затем мановением волшебного жезла преображались в Арлекина и других героев «потешной части». Интермедии Рича игрались без слов. Но уже Гаррик после смерти Рича вернул Арлекину небольшое число реплик. Он объяснял это тем, что обойтись без них мог только такой выразительный актер, как Джон Рич. В дальнейшем уже ни одна часть пантомимы не была строго выдержана как «немое» представление. В нее — за исключением тех случаев, когда надо было сделать уступку слишком уж рьяным охранителям закона о театральной монополии, — вводились хоры, песенки, отдельные реплики.

Значение роли Арлекина неуклонно падало. Подражатели Рича не сумели достичь его мастерства или сравняться с ним выдумкой. В результате главным действующим лицом панто-

мимы становился Клоун — слуга Панталоне. Делая вид, что участвует в погоне за дочерью Панталоне Коломбиной, улизнувшей от своего отца с Арлекином, он на самом деле мешал хозяйину настичь влюбленных. Веселые проделки Клоуна составляли центр пантомимного действия. Он крал сосиски на глазах у Полицейского и, удирая от него, намазывал пол маслом (так что несчастный блюститель порядка потом долго кувыркался на этом искусственном катке), устраивал тысячи проказ и в конце концов помогал соединиться Арлекину и Коломбине.

Пантомима реже обращалась теперь к мифологическим и классическим сюжетам. В «открытии» зачастую действовали бытовые персонажи. Ближе к быту сделалась и «потешная часть», в которой участвовали Полицейский и Старый Джентльмен (жертва воровских наклонностей Клоуна), обыгрывались последние технические новинки, вроде знаменитой сосисочной машины, которая произвела почему-то очень большое впечатление на современников. Комический рассказ о джентльмене, превратившем себя в сосиски, включил, как известно, Диккенс в свои «Записки Пикквикского клуба».

Первой бытовой пантомимой (термин этот, разумеется, надо понимать условно) была «Матушка-Гусыня» Тома Дибдина, поставленная в Ковент-Гардене в конце 1806 года и многие годы пользовавшаяся успехом. Героями ее первой части были Колин и Колинетта, ее опекун Аваро и сквайр Багл, за которого корыстный Аваро мечтает выдать Колинетту. Во время свадьбы приходский староста с констеблем приводят на суд сквайру колдунью Матушку-Гусыню. Только Колин, возлюбленный Колинетты, вступается за Матушку-Гусыню, и она, ускользнув от правосудия, берется помочь влюбленным. Она мешает свадьбе, вызвав дух первой жены сквайра, и дарит Колину гусыню, которая несет золотые яйца. Теперь Колину есть с чем прийти к Аваро. Но жадность опекуна не знает границ, он все боится продешевить. Тогда Матушка-Гусыня преображает всех персонажей «открытия» в персонажей «потешной части» — Аваро в Панталоне, сквайра в Клоуна, а Колина и Колинетту в Арлекина и Коломбину. Арлекин и Коломбина удирают от Панталоне и Клоуна, те кидаются за ними в погоню. Начинается «немая» пантомима в четырнадцати сценах. На этот раз Клоун совсем не в шутку старается поймать Арлекина и Коломбину, но все его попытки ни к чему не приводят. Молодым героям удастся с помощью доброй волшебницы преодолеть все козни врагов, и в конце представления сам Клоун под радостный хор поселяев соединяет руки влюбленных.

На афише Ковент-Гардена, объявлявшей о премьере, были обозначены все участники спектакля, композитор, художники,

сотрудники постановочной части. Отсутствовала только фамилия автора. Это было не случайно. Авторами пантомимы никто не интересовался, да им фактически и не принадлежало очень многое из того, что зрители видели в «потешной части». Сценарий пантомимы, сделанный в самых общих чертах, открывал огромное поле для самостоятельного творчества исполнителей. Их находки становились актерской традицией в исполнении той или иной пантомимы; от них главным образом зависел успех или неуспех спектакля. «Матушка-Гусыня», несмотря на оригинальность сюжета и живость сценария, больше всего была обязана своим успехом исполнителю роли Клоуна Джозефу Гримальди — актеру, сумевшему поднять клоунаду до большого искусства.

Джозеф Гримальди (1778—1837) был сыном итальянского балетного танцора Джузеппе Гримальди, который много лет выступал в театре Дрюри-Лейн в ролях клоуна. Он первый сделал эту роль главной в пантомиме. Джозеф прошел основательную выучку у своего отца. Трех лет он уже появился на сцене в пантомиме «Робинзон Крузо», а годом-двумя позднее получил первую заметную роль. Он изображал маленького клоуна, повторявшего проделки большого клоуна — Джузеппе Гримальди.

В самом начале нового века — в 1800 году — лондонские зрители увидели в пантомиме «Амулет Арлекина» Джозефа Гримальди законченным мастером. С этого дня он еще двадцать семь лет оставался на сцене, все время совершенствуя свое мастерство. Про Гримальди говорили, что его талант от года к году все крепнет, как хорошее вино. Восторгам современников не было предела. Его называли «Гарриком клоунов», «Микеланджело буффонады», «Юпитером проказников». Среди горячих поклонников Гримальди были почти все крупнейшие представители мира литературы и искусства. Диккенс выступил в качестве редактора воспоминаний Гримальди, изданных вскоре после его смерти, и снабдил книгу своим предисловием. Каждая роль Гримальди была непревзойденным образцом клоунады, и у него были тысячи подражателей. Реплика, с которой Гримальди появлялся в «потешной части»: «А вот и я!» — на доброе столетие перешла в цирковую клоунаду. Одна из двух песенок, исполнявшихся им, «Печеные яблоки», до сих пор поется в Англии во время рождественских пантомим. В этой песенке последнее слово в каждом куплете за клоуна выкрикивали зрители.

Гримальди хорошо владел всеми средствами пантомимы, но он не был ни выдающимся акробатом, как Рич, ни очень хорошим певцом. Секрет его обаяния таился в другом. Гримальди был замечательным буффонным актером, умевшим каждый раз

создать законченный образ и вовлечь весь зал в тот мир веселья, шутки, проказ, остроумия, в котором, казалось, он жил. Гримальди был по-своему совершенно убедителен в самых преувеличенно гротесковых ролях. Сила его таланта была такова, что то, что у любого другого комического актера показалось бы грубым шутовством, у него было оправдано, обусловлено необычайным характером персонажа. Знаменитый английский «чудак», эксцентричный и вместе с тем удивительно последовательный в своих чудачествах — герой десятков и сотен произведений английской литературы и искусства — нашел в творчестве Гримальди самое полное выражение.

В роли Смелого Драгуна из пантомимы «Красный карлик» Гримальди появлялся, например, на сцене в костюме, целиком составленном из предметов дамского туалета и кухонной утвари. На голове его была модная муфта огромного размера и с кармашком для часов, зашпиленным красивой булавкой, плюмаж заменяли две щетки для смахивания крошек со стола, аксельбантами были белевые веревки. Сапогами Смелому Драгуну служили два угольных ведерка, в которых шпорами были ручки, и он грозно потрясал шинковочным ножом невероятных размеров. В пантомиме «Арлекин и Асмодей» Гримальди преобразился в целый овощной лоток. Тело его было кочаном капусты, голова — репой, ноги — двумя грибами, а руки — морковками; каждая из которых была увенчана пучком коротелек. Всякая деталь такого необычного костюма обыгрывалась Гримальди с редкостным остроумием и изобретательностью.

Несмотря на огромный успех, Гримальди прожил жизнь, полную труда и лишений. Ему приходилось иной раз выступать в течение одного вечера в трех театрах, работая много лет изо дня в день, без всякого перерыва. Несчастлив был Гримальди и в личной жизни. Его горячо любимая жена умерла меньше чем через год после свадьбы; рано умер и его единственный сын. Не только мастерство Гримальди осталось в памяти современников. Он был живым олицетворением клоунады, и после его смерти стало литературной традицией изображать клоуна, паяца, шута грустными и несчастными людьми, преображающимися только на театральных подмостках.

Гримальди был вынужден уйти со сцены сорока восьми лет. Его вывезли прощаться со зрителями в кресле, усталым, разбитым. Но когда он запел свою песенку о печеных яблоках, зал забыл, что уже нет прежнего Гримальди. Зрители бушевали и требовали повторения. Но у старого клоуна не было сил для этого.

Умер он спустя десять лет, посвятив остаток жизни работе над своими мемуарами.

Значение творчества Гримальди далеко выходит за рамки пантомимного жанра. Он, по существу, определил манеру исполнения комедии-бурлеска на английской сцене. Его искусство гротеска, доведенное до совершенства, оказало влияние на многих актеров, работавших в совсем других жанрах, вплоть до высокой трагедии, в том числе на Эдмунда Кина, который сам заявлял, что использовал некоторые находки Гримальди.

ДРАМАТУРГИЯ 1850—1860-х годов

Первые успехи английской литературы критического реализма повлекли за собой усиление реалистических тенденций в английской драматургии. В известной мере эта новая тенденция драматургии была подготовлена «реалистической» мелодрамой, или, как ее называли, «мелодрамой Адельфи». Однако обращение драматургов той поры к большим жанрам, в первую очередь к «законной» комедии, которая непосредственно перед отменой театральной монополии уже начала проникать на сцены «малых» театров, не могло не повлечь за собой стремления пройти выучку у драматургии просветительского реализма — самого близкого по времени периода успехов реалистической комедии в Англии.

Первой из пьес, написанных в манере английской комедии XVIII века, была имевшая большой успех комедия Дайона Бусико (1820—1890) «Лондонская самоуверенность» (1841). Она была поставлена в Ковент-Гардене, и в ней с огромным успехом выступала Элиза Вестрис. Сюжетная схема пьесы не повторяла ни одного из английских драматургов предыдущего столетия, но по характеру приемов, по обрисовке персонажей, отчасти по манере строить диалог эта комедия была очень близка комедии просветителей. Ее сюжет строится на забавных недоразумениях, возникающих в связи с неожиданным соперничеством отца и сына. Молодящийся папаша Кортли тайком от сына собирается жениться на юной Грейс — племяннице богатого помещика. На сватовство случайно попадает Чарльз Кортли, сын «жениха», и невеста, вопреки желанию своего дяди-опекуна, сама совершает выбор. Грейс выходит замуж за молодого Кортли, а его безуспешно пытавшийся примолодиться папаша сам благословляет этот брак.

В традициях XVIII века была написана и комедия Бульвера-Литтона «Мы не так плохи, как кажемся, или Много сторон в характере» (1851), поставленная любительской труппой «Бродячие актеры», во главе которой стоял Ч. Диккенс. В спектакле

27 мая 1851 года играли писатели Диккенс, Дуглас Джеральд, Уилки Коллинз, критик Джон Фостер и другие.

Повторяя некоторые характеры из пьес драматургов XVIII века, иногда даже заимствуя у них реплики, Бульвер в то же время внес в комедию новые черты. Он сделал попытку нарисовать характеры более многосторонние, чем это удавалось драматургам XVIII столетия. Законодатель моды, светский хлыщ лорд Уилмот обладает, как выясняется, горячим и верным сердцем; надменный герцог Мидлсекский способен к чуткости и человечности; честолюбивый карьерист Хардман не лишен благородства. Сложная интрига пьесы сталкивает героев сначала в их «дурных качествах», с тем чтобы в финале добрые черты героев привели действие к благополучной развязке. И хотя подлинной психологической глубины в пьесе нет, потому что нет в ней большой идейной наполненности, но гибкость ее диалога, живой юмор предвещают некоторые позднейшие явления английской драматургии — пьесы А. Пинеро, Г. А. Джонса, О. Уайльда и других.

Наряду с традициями английской драмы XVIII века драматурги 1850—1860-х годов следовали также традиции французской бытовой мелодрамы. Это влияние было преобладающим. Авторы подобных пьес обычно не скрывали своей зависимости от того или иного французского драматурга и только старались по возможности «приспособить» чужеземный сюжет к английским характерам и нравам. В этом, как заявлял один из известных драматургов той поры, неоценимую помощь им оказала работа, проделанная драматургами предшествующего поколения — Бульвером-Литтоном, Дугласом Джеральдом, его последователем Бакстоном, Планше и многими другими.

Впрочем, традиции, заложенной этими драматургами, было достаточно для того, чтобы англизировать французскую бытовую драму, но не для того, чтобы в Англии возникла большая национальная драматургия.

О круге сюжетов, которые привлекали к себе интерес драматургов этой школы, дает ясное представление драма Тома Тейлора (1817—1880) «Освобожден досрочно» (1863). Молодой ланкаширец Роберт Брирли, очутившись в Лондоне, оказывается невольным соучастником шайки фальшивомонетчиков и попадает в тюрьму. За примерное поведение его освобождают досрочно, но никто не желает принять бывшего арестанта на работу. Только скрыв свое прошлое, ему удастся поступить на службу к банкиру и понравиться хозяину, оценившему его честность и усердие. Но жулики, из-за которых пострадал в свое время Роберт, узнают, где он служит, и решают с его помощью ограбить банкира. Роберт отказывается им помочь, и преступники из мести сообщают банкиру, кого он держит на службе.

Банкир прогоняет Роберта, и тот горько раскаивается, что обманул доверие этого замечательного человека. Чтобы искупить вынужденный обман и помочь своему благодетелю уйти из сетей, расставленных преступниками, Роберт вступает в их шайку. Ему удается с риском для жизни предотвратить ограбление банка и при содействии благородного сыщика, некогда его арестовавшего, а потом поверившего в его честность, задержать бандитов с поличным. Бандиты ранят Роберта. Банкир приподнимает его и восклицает: «Слава богу, он жив, и я смогу отблагодарить его!» В пьесе есть и героиня — певичка из таверны. Все время, пока Роберт сидит в тюрьме, она ждет его, а потом становится ему верной и преданной женой.

Эта драматургия с ее слащавой сентиментальностью, навязчивой морализацией и прославлением добрых банкиров ни в чем не поднималась над кругом представлений, понятий и вкусов среднего буржуа.

Самым преуспевающим из авторов пьес подобного рода был Бусико. После «Лондонской самоуверенности» он отошел от английской классики. Все его позднейшее творчество отмечено подражанием французской манере — подражанием, которое подчас трудно отличить от прямого заимствования. Жанр, в котором писал Бусико, можно назвать бытовой сенсационной мелодрамой. Основной целью Бусико было создать занимательный спектакль, который привлек бы публику не глубиной содержания, а острым сенсационным сюжетом. Бусико использовал романы Дюма, строил сюжеты на волнующих зрителя современных событиях — войне Севера с Югом в Америке, финансовом кризисе в Англии и т. п. Какая-либо техническая новинка немедленно обыгрывалась предприимчивым драматургом. Одна из пьес Бусико была, например, построена на истории разоблачения преступления при помощи фотоаппарата, который сам собой сфотографировал преступника и его жертву. Будучи актером и хорошо зная сцену, Бусико почти всегда добивался успеха, и его имя служило своеобразной гарантией сценичности пьесы, хотя его драматургия была лишена оригинальности и больших литературных достоинств. Выступал Бусико и в качестве инсценировщика; им были инсценированы «Ярмарка тщеславия» Теккерея и несколько романов Диккенса.

Бытовой реализм, который лучшие английские режиссеры умели акцентировать в пьесах Бусико, нашел законченное выражение в творчестве Томаса Вильяма Робертсона (1829—1871) и окружавшей его группы драматургов (Эдмунд Фолкнер, Стенли Хоутон и другие), которая и составила так называемую школу Робертсона, не знавшую в течение многих лет соперников в английской драматургии. Все наиболее жиз-

неспособные элементы драматургии, найденные его предшественниками, слились воедино в творчестве Робертсона. Его техника во многом уже очень близка технике современной драмы. Робертсон был естественнее, чем Бусико и другие авторы эпигонской комедии и сенсационной мелодрамы, и больше интересовался социальными вопросами. Все это заставило современников драматурга с восторгом встретить появление его пьес. К числу поклонников Робертсона принадлежали и такие его будущие враги, как Бернард Шоу.

Однако творчество Робертсона было не столько началом нового этапа развития английской драматургии, сколько наиболее полноценным воплощением ведущих тенденций уже пройденного ею этапа. Основу творческого метода Робертсона составляют консервативная идейность, реализм детали и простой быденный язык, при сентиментальном мелодраматическом сюжете. Поэтому очень большая доля правды была в словах Бусико, когда он в 1868 году заявил: «Между мной и Робертсоном различие не принципиальное, а сценическое. В его пьесах события происходят в салонах и частных домах, в моих — в более романтической обстановке».

Сюжеты его пьес достаточно разнообразны. Пьеса «Наши» (1866) представляла собой ряд сентиментальных сценок из жизни военных, отправляемых под Севастополь во время крымской кампании. Незлобивой сатирой была проникнута пьеса «Общество» (1865), рисующая нравы лондонских журналистов. В этих и других пьесах — «Пьеса» (1868), «Школа» (1869), «Член парламента» (1870) — наличествовала умеренная критика семейных и общественных буржуазных отношений, но эта критика никогда не посягала на слишком многое, и характерной чертой драматурга было стремление перевести любой социальный конфликт в плоскость моральных проблем, а затем как можно более гладко его разрешить. «Его воззрения, по существу, остаются викторианскими. Он неустанно повторяет, что Запад есть Запад, Восток есть Восток (известный шовинистический лозунг, выдвинутый Редиардом Киплингом. — *Ред.*), что классы никогда не должны смешиваться, что трудящийся должен стоять на отведенном ему месте и что буржуазия не должна стремиться проникнуть в обедневшие салоны аристократического замка», — такую характеристику дает Т. Робертсону крупнейший английский историк театра Аллардайс Николль.

В справедливости подобного утверждения нетрудно убедиться, обратившись даже к такой наиболее «радикальной» из пьес Робертсона, как «Каста» (1867). Сюжет ее несложен и достаточно тривиален. Молодой офицер из аристократической семьи Джордж д'Алрой женится на бедной балерине Эстер Эк-

клес. Он скрывает свой брак от матери, представляющей живое олицетворение всех аристократических предрассудков. В день, когда Джордж должен отправиться в Индию усмирять восставшие сипаев, мать узнает о его браке и оскорбляет свою невестку. Проходит восемь месяцев. От Джорджа нет никаких известий. Никто не сомневается в его смерти, так как установлено, что он попал в руки сипаев. Эстер клянется в вечной ненависти к индийцам, мечтает уничтожать их десятками, сотнями, тысячами... Но хрупкой балерине трудно немедленно привести в исполнение свои заветные мечты. Пока приходится думать о другом. Она снова бедна, ей надо кормить своего пьяницу-отца и младшую сестру, заботиться о сыне. Тут появляется чудом спасшийся Джордж. Пьеса заканчивается всеобщим примирением, и, перед тем как занавес скроет от зала счастливое вновь соединившееся семейство, окруженное всеми друзьями и близкими, зрителю сообщают ее мораль: «В кастовости нет ничего плохого. Надо только и здесь соблюдать чувство меры. Двери хороших домов закрыты для претензии и вульгарности, но они должны широко распахиваться, когда к ним приближается человек, преисполненный исключительных достоинств». «Кристаллизацией либерального викторианского снобизма» назвал эту пьесу Г. Уэллс. Эта характеристика «Касты» как нельзя более точно определяет самую ее суть.

Значительную роль в пьесе играют еще два действующих лица — отец Эстер и жених ее сестры Сэм Герридж. Оба они рабочие, но папаша Экклес уже давно забросил свое дело и шатается по кабакам, где пьянствует в компании таких же бездельников и выкрикивает чартистские лозунги. Что же касается Сэма, то он не занимается политикой, потому что он настоящий труженик, а не бездельник, вроде своего будущего тестя. Трудолюбие и бережливость приносят свои плоды. Сэм открывает собственную мастерскую и женится на любимой девушке.

Тенденция к замазыванию социальных противоречий видна и в обрисовке действующих лиц пьес Робертсона. Если Вестрис, Мэтьюс и ряд других крупных комических актеров середины XIX века старались найти в образе типичное, то Робертсон шел иным путем. Обвиняя представителей демократического направления английского театра в недостаточной индивидуализации, в следовании условным типам старой комедии, он провозгласил принцип отказа от типического ради большей индивидуализации образа. Но отказ от типического был одновременно и отказом от принципа социальной комедии. Касаясь в своих пьесах некоторых сторон жизни буржуазии, Робертсон хотел заранее ограничить критический смысл своих пьес, представить все отрицательное в жизни буржуазного общества как частное, не-

типичное, обязанное своим существованием либо странностям отдельных лиц, либо несчастному стечению обстоятельств. Обострение социальных отношений в Англии конца 1860-х годов отразилось в творчестве Робертсона в том отношении, что он не мог уже ограничиваться сенсационным материалом, как его предшественник Бусико, а был вынужден ставить некоторые социальные проблемы. Но решались они в его пьесах нарочито смягченно. Драматургия Робертсона имела несомненный охранительный характер.

Аналогичных установок придерживался другой популярный драматург того времени — Генри Джеймс Байрон (1834—1884), автор легких комедий, наиболее известная из которых — «Наши мальчики» (1875) — за четыре года выдержала тысячу четырех представлений. В перделке К. Ф. Лычагова она шла и на русской сцене (в 1893—1894 годах). Содержание пьесы составляет незамысловатая история молодых людей, решивших жениться на любимых девушках без согласия своих отцов — баронета Чемпи и купца Миддльвика. В конце концов своими страданиями молодые люди побеждают сердца отцов. Заодно купец с баронетом отказываются от своих предрассудков по отношению друг к другу. Эта незначительная, не возвышающаяся над уровнем мещанского анекдота комедия содержала, однако, ряд забавных житейских ситуаций и, главное, предоставляла актерам широкие возможности для любого домысливания образов, намеченных лишь в самых общих чертах. Поэтому театры, за отсутствием более серьезного современного репертуара, охотно обращались к пьесам Г. Д. Байрона. С успехом шла и другая его легкая комедия — «Любимец дяди Дика» (1868). Верным учеником и последователем Робертсона был Артур Пинеро, драматург конца XIX — начала XX века.

Школа Робертсона, получившая условное название «школы характерной игры», нашла в конце века горячих противников в лице Бернарда Шоу и его единомышленников. Критик В. Арчер определял «характерную манеру» как «реализм подражания, протокольное и неосмысленное воспроизведение замеченных идиосинкразий».

Школа Робертсона была тем течением, в борьбе с которым родился реализм Б. Шоу.

Бытовой «протокольный» реализм утвердился в середине XIX века не только в английской драматургии, но и на сцене. Однако, если в драматургии это течение развивалось беспрепятственно вплоть до конца века, в театре оно встретило серьезное сопротивление уже при самом его зарождении. Борьба направлений высокого и «протокольного» реализма и составила основное содержание жизни английского театра 1850—1860-х годов.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 1850—1860-х годов

Английский театр 1850—1860-х годов не знает таких крупных актерских дарований, как театр предшествующего полувека. В этот период, однако, усилились поиски новой манеры игры, новых путей отражения действительности. Стремление к реализму, характерное для всех крупных деятелей театра той поры — театра, развивающегося одновременно с блестящим подъемом английского реалистического романа, — не было однородным. Пойдет ли театр по пути мелкого бытового реализма, диктуемого буржуазной «трезвостью» и «здравомыслием», или по пути развития больших реалистических традиций — так стоял вопрос.

Демократические тенденции английского театра нашли свое воплощение в эти годы в творчестве крупного актера и режиссера Сэмюэля Фелпса (1804—1878) и его жены актрисы Уорнер. В 1844 году, через год после отмены театральной монополии, они приняли на себя руководство небольшим окраинным театром Седлерс-Уэллс, где работали до 1862 года, подняв этот театр, имевший прежде чисто развлекательный характер, на большую художественную высоту.

Свои задачи Фелпс и Уорнер изложили в объявлении о начале их нового театрального предприятия, выпущенном в 1844 году.

«Миссис Уорнер и мистер Фелпс, — говорилось в объявлении, — принимают на себя руководство театром Седлерс-Уэллс в надежде постепенно превратить театр в то, чем ему положено быть, — в место, где правдиво воплощаются произведения наших великих драматических поэтов. Мы беремась за это в момент, когда театры, получившие название «национальных», закрыты или посвятили себя задачам, далеким от воплощения на сцене подлинной английской драмы. Мы начинаем в момент, когда все театры стали по закону равны. Вот почему нам кажется, что каждая отдельная часть столицы, насчитывающей два миллиона жителей, может иметь собственный, хорошо поставленный театр».

С. Фелпс, по существу, продолжал дело, начатое Э. Вестрис еще до театральной реформы. Несмотря на то, что Фелпс и Вестрис работали в разных жанрах, они одинаково стремились приблизить театр к демократическому зрителью.

Общность направлений Фелпса и Вестрис особенно наглядно выясняется на примерах режиссерской работы Вестрис над классической английской комедией (начиная с 1838 года), но и в разных сценических жанрах они являются представителями до-реформенного и послереформенного этапов общего течения.

Возглавив театр, расположенный на окраине Лондона, Фелпс нашел здесь аудиторию, которая оказалась способной понять шедевры английской драматургии неизмеримо лучше, чем пресыщенная знать, посещавшая Хеймаркет и театр Принцессы. Седлерс-Уэллс был в середине XIX века самым демократическим театром Лондона по составу зрителей и обладал самым художественным серьезным репертуаром. За восемнадцать лет Фелпс поставил все пьесы Шекспира, кроме «Ричарда II», «Генриха VI», «Троила и Крессиды» и «Тита Андроника». Он вернул на сцену многих забытых елизаветинцев — Бомонта и Флетчера, Мессинджера, Вебстера, ставил Гольдсмита, Шеридана, Бульвера-Литтона и многих других крупных английских драматургов.

Осуществляя заветы Гаррика, Фелпс упорно боролся за сценический ансамбль, много работал с актерами. Стремление Фелпса к ансамблю не мешало выявлению творческой индивидуальности актера. Постоянный состав труппы помог ей стать крепким коллективом, единым в понимании своих художественных задач. Фелпс считал, что английская сцена накопила уже немалый опыт реалистического искусства, и видел свою задачу в том, чтобы упорно совершенствовать достигнутое. Он не гнался за постановочными эффектами, которые поразили бы зрителя своей новизной, не допускал режиссерских излишеств. Его целью было как можно лучше сохранить и передать зрителю человеческое содержание пьес, шедших в его театре.

«Главная причина успеха мистера Фелпса в шекспировских спектаклях,— писал один английский журнал,— состоит в том, что он показывает этого автора прежде всего как поэта. Пьесы Шекспира в постановке театра Седлерс-Уэллс — всегда поэмы. Декорации выполнены прекрасно, но внешнее оформление не отвлекает внимания от поэта. Напротив, оно задумано в его духе и образует прекрасную гармонию со всем спектаклем. Не отстывает от духа автора и игра актеров».

Фелпс создавал не облегченные и упрощенные «спектакли для народа». Пьесы Шекспира шли у него по полному тексту, на высоком художественном уровне. Фелпс глубоко уважал своего зрителя и стремился воспитывать его в духе глубокой гуманности, развивать в нем хороший художественный вкус, прививать ему любовь к шедеврам английской драмы.

Актерская деятельность Фелпса началась на двадцать лет раньше его занятий режиссурой. Фелпс был блестящим актером, много сделавшим для реалистической трактовки комических персонажей Шекспира. Роли Фальстафа, Мальволио, судьи Шеллоу, ткача Основы были сыграны им с огромным чувством юмора, правдиво и ярко. К числу крупнейших достижений актера относится также и роль сэра Питера Тизла из комедии Шеридана

на «Школа злословия». Слабее, чем комические, но на достаточно высоком уровне Фелпс исполнил и ряд трагических ролей в пьесах Шекспира (в том числе и роль Гамлета).

Опираясь на реалистические достижения актеров прошлого, в частности своего учителя Макреди, Фелпс не принимал, однако, старых представлений о «трагедийном» и «комедийном» стилях актерской игры, от которых Макреди не сумел освободиться, хотя и несколько отошел от них в своей практике. Фелпс отличался большей простотой и естественностью, гибкой способностью к перевоплощению, стремлением глубоко вжиться в образ. Простота внешнего рисунка роли сочеталась у него с желанием возможно полнее раскрыть внутреннее содержание образа. То, что у Макреди воспринималось как вырождение трагической манеры, у Фелпса было зарождением новой актерской школы.

Ориентируясь на демократического зрителя, Фелпс пытался и в режиссуре развивать лучшие реалистические достижения английского театра. Наибольших успехов Фелпс добивался в постановке классических спектаклей, но он не отказывался и от современных пьес. Седлерс-Уэллс показал пьесу Бусико «Людвик XI», переделанную из пьесы Казимира Делавиня, пьесу Тейлора «Месть шута» — обработку драмы Гюго «Король забавляется» и другие. Однако Фелпс не нашел в них достаточно материала для того глубокого раскрытия человеческих чувств, к которому он стремился. Именно отсутствие полноценного нового репертуара помешало ему в полную меру выполнить задачу, стоявшую перед ним.

Противоположное Фелпсу идеологическое направление в английской режиссуре представлял Чарльз Кин (1811—1868), сын Эдмунда Кина. Еще при жизни отца Чарльз Кин впервые выступил на театральных подмостках и к 1850-м годам завоевал прочное положение в английском театре. Актерские успехи дали Чарльзу Кину в результате многих лет упорного труда. Не обладая большим талантом, он своей вдумчивой работой над ролью и тщательной отделкой всех ее частей сумел добиться признания и завоевать свой круг зрителей, которых привлекала манера Ч. Кина придавать ролям трагического репертуара мелодраматический оттенок. Большим успехом пользовался Ч. Кин во французских романтических драмах. Лучшей ролью его считался дон Сезар де Базан в драме Гюго «Рюи Блаз».

В 1850 году Ч. Кин стал менеджером театра Принцессы, пользовавшегося с этого момента особым покровительством королевы Виктории. Публику театра составляли аристократы и буржуа, издавна отличавшиеся раболепным преклонением перед двором. Театр Принцессы фактически находился на положении придворного театра, и спектакли Ч. Кина приобрели все

качества пышных придворных зрелищ. Начиная с XVII века это был первый придворный драматический театр в Англии. До театра Принцессы это место всегда занимала опера, излюбленный театр английской аристократии. Естественно поэтому, что Ч. Кин начал заимствовать приемы оформления у оперного театра, существовавшего в основном на субсидии двора и потому имевшего возможность быстрее совершенствовать технику сцены. Ч. Кин использовал в своей режиссерской практике также многие сценические приемы, найденные английской режиссурой в драматическом театре за последние пятьдесят лет его развития.

Ч. Кин ставил столько же шекспировских спектаклей в год, сколько и Фелпс (за девять лет он поставил семнадцать пьес Шекспира), но подход к творениям великого драматурга был у него принципиально иным, чем у Фелпса. Раскрытие гуманистического содержания пьес Шекспира не являлось главной задачей Ч. Кина. Основной его целью было дать пышный зрелищный спектакль, правдоподобный в деталях, исторически достоверный и сценически стройный.

Эта сторона спектакля готовилась Ч. Кином всегда чрезвычайно добросовестно. Режиссер старательно изучал все материалы, рисовавшие эпоху, нравы, быт и природные условия страны, о которой шла речь. В 1853 году при постановке «Сарданапала» Байрона Ч. Кин использовал результаты недавно проведенных раскопок Ниневии, и зрителям вместе с программой раздавался специальный «археологический листок», в котором излагались сведения, собранные экспедицией, производившей раскопки. Столь же тщательно велась подготовка и к шекспировским спектаклям. Особым блеском отличались постановки «Двенадцатой ночи» (спектакля, которым Ч. Кин начал свою режиссерскую работу) и «Генриха VIII».

Стремление к исторической достоверности у Ч. Кина всегда уступало, впрочем, место жажде сценических эффектов, если эти две стороны спектакля нельзя было примирить. Современники характеризовали спектакли Ч. Кина как «бесконечное чередование живописных, технических и музыкальных эффектов». Все было рассчитано на эффект, все должно было вызывать удивление зрителей.

Блестяще оформленные шекспировские постановки Ч. Кина были, однако, шагом назад в деле сценического воплощения произведений великого драматурга. Если до Ч. Кина английские режиссеры долго боролись за восстановление полных текстов пьес Шекспира, то Ч. Кин свел на нет их усилия. Постановочные эффекты затягивали ход спектакля, и, чтобы закончить его вовремя, Ч. Кин сильно сокращал текст. Если английские режиссеры в течение многих лет боролись за правдивое раскрытие

образов шекспировских героев, то человек в постановках Ч. Кина оказался оттесненным на второй план сценическими ухищрениями постановочной части.

«Художник, плотник и обойщик — вот истолкователи Шекспира у мистера Кина, — писал один сторонник С. Фелпса. — Конечно, это всегда лучшие представители своих профессий, но для нашей школы драматического искусства они являются слугами, а не учителями. Дворец, в котором жил Ричард II, одежды, которые он носил, трон, на котором он сидел, — все это вы увидите в театре Принцессы. Но как быть с самим королем?.. В жизни и у Шекспира дворец строится для того, чтобы в нем жил король, трон предназначен для того, чтобы король на нем сидел; в театре Принцессы все обстоит наоборот. Там король только дополняет дворец и своими одеяниями придает великолепию трону. В этом театре актер удивительно напоминает деревянную марионетку, которую плотник выставил на всеобщее обозрение в качестве доказательства своего искусства».

Вопрос о месте актера в спектакле — один из основных пунктов расхождения между системами С. Фелпса и Ч. Кина. Различные идейные и творческие установки режиссеров порождали и разную систему организации труппы в театре Седлерс-Уэллс и в театре Принцессы. Большой успех «Генриха VIII» позволил Ч. Кину повторить этот спектакль около ста раз. Ч. Кин понял, что драматический театр с небольшим зрительным залом может рассчитывать на гораздо большее число повторений, чем старые монопольные театры. Начиная с этого времени Ч. Кин старался, чтобы каждый спектакль был сыгран подряд сто — сто пятьдесят раз. Это была новая для английского театра система, получившая название «устойчивого репертуара» (long run).

Система «устойчивого репертуара» на первых порах принесла весьма положительные результаты. Она давала возможность дольше готовить спектакль, тщательнее подбирать актеров, добиваться лучшего ансамбля. Однако в скором времени начали выясняться и отрицательные стороны этой системы в той форме, в которой она применялась в английском театре. Лондонские режиссеры часто держали теперь по две труппы, одна из которых ставила спектакль для провинции и отправлялась в длительную гастрольную поездку. Когда спектакль был достаточно сложен и проверен на публике, его показывали в Лондоне, а труппа, окончившая сезон в Лондоне, отправлялась в провинцию делать новый спектакль. Труппы, работавшие по этой системе, отличались хорошей сыгранностью, но очень средним уровнем актерского исполнения. Сказывалось отсутствие необходимой тренировки для актеров, застывавших в раз найденных образах. Спектакль заигрывался. Именно система «устойчивого репертуара»

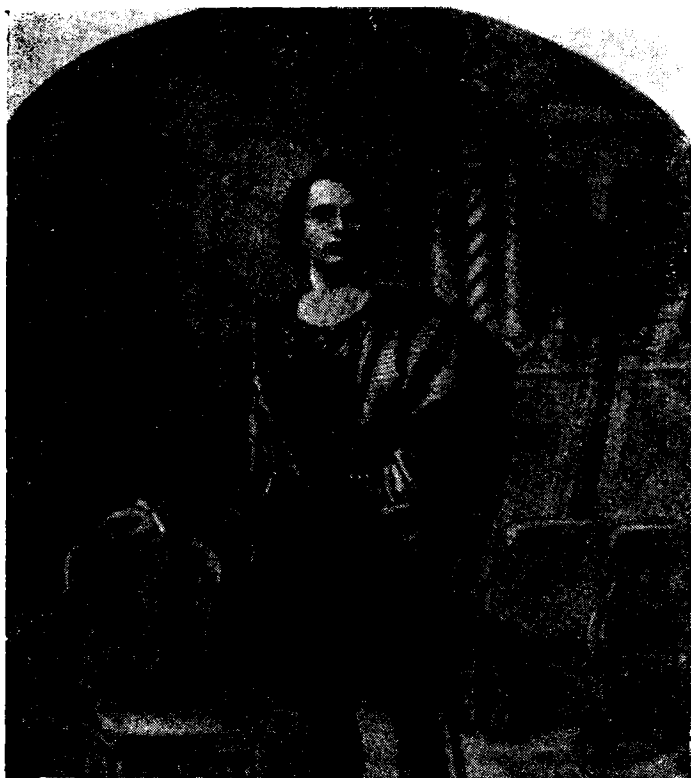


Сэмюэль Фелпс в роли Фальстафа.
«Генрих IV» В. Шекспира

ра» Ч. Кина была предшественницей «нерепертуарного театра» — одного из главных зол современной английской сцены.

В системе «устойчивого репертуара» Ч. Кина сказались основные недостатки этого режиссера: невнимание к внутреннему миру персонажа пьесы, отсутствие интереса к работе с отдельным актером, которая имела бы целью глубокое раскрытие образа действующего лица и творческой индивидуальности актера.

Репертуарная политика Ч. Кина состояла в совмещении постановок классических и новых пьес, в частности пьес Бусико. Но если Вестрис пыталась постановочными средствами преодолеть слабые стороны драматургии Бусико, а Фелпс, поставив одну пьесу Бусико, отказался от сотрудничества с ним, то



Чарльз Кин в роли Ричарда III.
«Ричард III» В. Шекспира

Ч. Кина драматургия Бусико удовлетворяла. Пьесы Бусико, слабые в психологических мотивировках, но дававшие большие возможности для эффектного спектакля, пьесы, в которых вещи задавили людей, как нельзя более отвечали творческим установкам Ч. Кина.

Если в творчестве Фелпса нашли свое продолжение реалистические устремления Макреди, то ограниченно буржуазная сущность творчества этого актера целиком была унаследована Ч. Кином. Тщеславная, самодовольно-практичная викторианская Англия нашла свое полное выражение в пышности и здоровом смысле спектаклей Ч. Кина, в его мелком бытовом реализме.

Своеобразным продолжением линии Ч. Кина явились выступления французского актера и режиссера Шарля-Альберта Фех-

тера (1824—1879), прибывшего в Англию в 1860 году во главе труппы французских актеров, говоривших на английском языке. Гастроли Фехтера, оставшегося впоследствии в Англии, вызвали сенсацию. Сторонники Ч. Кина объявили Фехтера «революционером», «реформатором театра». Своей работой в Англии Фехтер действительно помог уничтожить некоторые условности, упорно державшиеся на лондонской сцене, но этим исчерпывается его роль в развитии английского реалистического театра. Страсть к эффектной форме, подавляющей содержание, которая у Ч. Кина проявлялась в основном в режиссуре, у Фехтера нашла воплощение в его актерской манере. То, что Кину казалось новшеством, для француза Фехтера было традицией, отнюдь не плодотворной для английского театра. Фехтер одними и теми же актерскими средствами исполнял роли Рюи Блаза и Гамлета, что было воспринято как более решительное, нежели у Ч. Кина, внедрение техники французской романтической драмы в исполнение Шекспира. Сложное развитие страстей шекспировских героев заменялось эффектными «прозрениями», мгновенными вспышками. Ничего нового и интересного в прочтении Шекспира Фехтер не дал. Это вынуждены были признать даже его сторонники. После провала в роли Отелло Фехтер уже не обращался к Шекспиру и ограничился исполнением французских романтических и мелодраматических пьес. В этих ролях он выступал до конца 1870-х годов.

Значительно большую роль в развитии английского театра сыграла деятельность актеров и режиссеров Сквайра Бенкрофта (1841—1926) и его жены Мери Уилтон-Бенкрофт (1839—1921). Уилтон в молодости играла вместе с Макреди и получила широкую известность в ролях трагедии, явившись в этом продолжательницей Элизы Вестрис. Пример Вестрис натолкнул ее на мысль об организации собственного театра.

Супруги Бенкрофт с 1865 по 1880 год руководили театром Принца Уэльского. С 1880 года Мери Уилтон-Бенкрофт была менеджером театра Хеймаркет. Опираясь на реалистические достижения Фелпса, Бенкрофты основное внимание сосредоточили, в отличие от него, на воплощении современной драмы. Как и у Фелпса, оформление спектакля имело у Бенкрофтов целью лучше и точнее раскрыть содержание пьесы. Бенкрофты стремились к исторической точности декораций и костюмов и вели в этом отношении большую работу. Готовясь к постановке «Венецианского купца» (1875), Бенкрофты совместно с архитектором Э. Годвином, которому было поручено оформление спектакля, специально ездили на остров Мальту и в Венецию.

Работая над «Школой злословия» (1874), лучшей своей постановкой, Бенкрофты много внимания уделили изучению нра-

вов, обычаев и манер английского буржуазно-аристократического общества XVIII века. Историческая достоверность спектакля не только не мешала его театральной доходчивости, но даже помогала ей. Обстановка домов лицемера Джозефа и легкомысленного кутилы Чарльза оттеняла их характеры, но и в том и в другом случае она была выдержана в стиле XVIII века. Многочисленные представители английского общества XVIII века были обрисованы в этом спектакле исторически правдиво и ярко. Широкая картина жизни была показана театром и в «Соперниках» Шеридана.

Но у Бенкрофтов деталь никогда не приобретала самодовлеющего значения. Она должна была служить более полной обрисовке среды и обстановки, в которой действовали герои пьесы. Как и у Фелпса, режиссура ставила перед собой задачу правдивого раскрытия человеческих чувств и создания такого ансамбля, который, давая зрителю цельное впечатление от спектакля, не подавлял бы отдельного актера. Установка, которой руководствовались Бенкрофты в работе с актерами, заключалась в том, что полноценный ансамбль создает не режиссерский деспотизм, а единое понимание художественных задач, стоящих перед театром. Принцип ансамбля распространялся на всех членов труппы. Сами Бенкрофты, крупные актеры, давно завоевавшие признание публики, выступали, если того требовали интересы спектакля, в самых небольших ролях.

Собрав вокруг себя группу молодых актеров, супруги Бенкрофт сумели создать сильный творческий коллектив, пользовавшийся огромной популярностью по всей стране. В труппе театра значительное место кроме самой Мери Уилтон занимал прекрасный характерный актер Джон Хэр. Именно у Бенкрофтов выдвинулась Эллен Терри, прославившаяся в роли Порции («Венецианский купец»). Статистов в театре Принца Уэльского не было. Небольшие роли исполняли молодые актеры, только начинавшие привыкать к сцене. Труппа Бенкрофтов заняла положение ведущего английского театра. Ряд спектаклей, поставленных ими, выдерживал по 600—800 представлений.

Театр Бенкрофтов существовал в течение пятнадцати лет. В 1880 году он закрылся, не выдержав конкуренции пятнадцати новых театров. Мери Уилтон-Бенкрофт еще пять лет была руководителем театра Хеймаркет. В 1885 году супруги ушли со сцены. Впрочем, четыре года спустя С. Бенкрофт играл однажды вместе с Г. Ирвингом. В 1909 году он выпустил свои мемуары под названием «Воспоминания шестидесяти лет».

Бенкрофтам принадлежит ряд новшеств в системе организации театра. Добиваясь цельного восприятия спектакля зрителем, они окончательно устранили существовавший издавна обычай

давать в один вечер по две-три пьесы. Бенкрофты первые ввели утренние спектакли. Вначале эти спектакли служили для ознакомления публики с произведениями молодых авторов. В случае успеха пьеса попадала в основной репертуар театра. Впоследствии этот обычай отпал, и утренние спектакли просто увеличивали репертуарные возможности театра. В театре были установлены твердые общедоступные цены на места. Впервые в истории английского драматического театра актеры стали получать костюмы за счет дирекции, что сделало их положение более независимым. Немалая заслуга принадлежит Бенкрофтам в борьбе за честь актерской профессии, над которой в Англии XIX века еще тяготели многие средневековые предрассудки.

Супруги Бенкрофт сыграли большую роль в деле становления реалистического театра, в выработке методов реалистической режиссуры, в использовании многих достижений английского театра прошлого для постановки современных произведений (ансамбль, оформление спектакля). В системе своей актерской работы они пошли, однако, не за Фелпсом, а за Робертсоном, сотрудничавшим в их театре в течение нескольких лет и усиленно внедрявшим «характерную манеру игры», которая толкала актеров к отказу от типизации образа. Это обстоятельство, а также невысокие идейно-художественные качества пьес, составлявших основу репертуара их театра (в частности, пьес Робертсона), ограничивало значение их работы.

Большого реалистического театра, ставившего современные пьесы, Англия 1848—1870 годов не дала. Здесь сказались и существование театральной цензуры, и характер современного репертуара, и, главное, сильное влияние буржуазной идеологии на театр этого времени. И все же демократические влияния пробивались в театр. Им английский театр этой поры и обязан наибольшими своими успехами.



 ИТАЛЬЯНСКИЙ
ТЕАТР





ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

1789—1848 годов

ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Применительно к периоду 1789—1848 годов термин «итальянский театр» является скорее условным выражением, чем точным научным понятием. Еще в начале этого периода Наполеон Бонапарт, бывший тогда первым консулом, созвав делегатов Апеннинского полуострова в Лион для решения будущего разрозненных итальянских государств, заявил им со своей обычной беззастенчивостью: «У вас есть только местные привычки, я привью вам национальные». А более полувека спустя, когда итальянское государство в основном уже сложилось, крупный итальянский писатель и политический деятель Массимо д'Адзельо подтвердил формулу Наполеона: «Мы создали Италию, осталось создать итальянцев». Так велики и сильны были тогда исторически сложившиеся местные («региональные») экономические, социальные и культурные традиции, которые не изжиты еще и теперь и которые в области театральной жизни подтверждаются хотя бы наличием так называемого диалектального театра.

Народно-освободительная борьба против австрийского ига, борьба за объединение разрозненных итальянских государств в единое политическое и экономическое целое, создание «Италии и итальянцев», или, по выражению основателя Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши, «народа-нации», — таково основное содержание исторического процесса в этот период. В этом процессе создания Италии и итальянцев одно из замечательных мест принадлежит театру. Быть может, за всю историю Италии театр никогда не был так неразрывно связан

с политическими нуждами дня, никогда не был исполнен такого гражданского пафоса.

Подобно тому как дело объединения Италии прошло разные этапы в своем развитии, так и итальянский театр пережил ряд отчетливо выраженных стадий.

Накануне французской буржуазной революции (1789—1794) Италия представляла собой необычайно пеструю картину. На территории полуострова расположилось около двадцати отдельных государств, связанных между собой только общей культурной и языковой традицией и формами самой отсталой феодальной эксплуатации. После Аахенского мира (1748) наиболее развитая в экономическом отношении область Италии — Ломбардия — была отдана Австрии. Однако политическая гегемония Австрии, в сущности, распространялась и на многие другие, внешне как будто независимые государства Апеннинского полуострова. Известной самостоятельностью пользовались лишь Пьемонт, власти которого искусно лавировали между Австрией и Францией, и Церковная область — государство, искусственно поддерживаемое как «духовный центр» католического мира. На юге Италии находилось королевство обеих Сицилий со столицей в Неаполе; оно было связано династическими узами с французскими и испанскими Бурбонами, но фактически проводило английскую политику.

Пестрота политической карты полуострова, взаимоисключаемость непосредственных интересов отдельных государств, повсеместно царившая феодальная система, густая сеть таможенных барьеров необыкновенно тормозили развитие итальянской экономики. От некогда процветавших торговых городов осталось одно воспоминание. Торговля как внутренняя, так и внешняя пришла в полное запустение. Иностранцев приезжало много, но это были уже не торговцы, а туристы.

Полное политическое бесправие наиболее многочисленных сословий тогдашнего общества довершало общую картину глубокой отсталости и разрухи.

И тем не менее начиная со второй половины XVIII века в Италии начинается брожение, которое к концу века превращается в настолько могучую силу, что под ее напором рухнули стеснительные рамки старого порядка и открылся путь для дальнейшего развития итальянского государства в единое политическое и экономическое целое. Этот процесс занимает большую половину XIX века и заканчивается юридическим актом 1871 года, когда столица Италии была перенесена в Рим.

Основным ферментом, вызвавшим это брожение, была молодая итальянская буржуазия, которая начала открыто заявлять о своих правах.

В силу целого ряда исторических, географических и политических условий рост экономики Апеннинского полуострова происходил крайне неравномерно, что неизбежно предопределило неравномерность в развитии общественной и культурной жизни.

Именно этим объясняется тот факт, что, когда заходит речь об итальянском Просвещении, о становлении буржуазной идеологии, говорят, собственно, о том, что происходило в Милане и Венеции — этих двух основных культурных центрах Северной Италии. Иногда прибавляют еще Пьемонт и Неаполь.

Говоря о росте итальянской буржуазии и о становлении ее идеологии в период до французской революции 1789—1794 годов, необходимо постоянно иметь в виду, что она не была еще достаточно сильной, чтобы выступать с открытыми политическими лозунгами. Даже тот логический предел, к которому она стремилась, — воссоединение страны в единое политическое и экономическое целое — не был еще сформулирован. Весьма характерно, что национальная идея совершенно отсутствует в духовном багаже итальянских просветителей. Основные усилия идеологов итальянской буржуазии были направлены на обличение старого порядка. Эта критика носила настолько всеобъемлющий характер, что не было буквально ни одной области, которая не подверглась бы самой суровой ревизии.

Дружная критика старого режима подчас сводила в один лагерь людей самых различных воззрений и политической ориентации. Старый порядок чувствительно нарушал интересы разных классов (даже, казалось бы, непримиримых между собой). А новая и решающая сила в происходившем историческом процессе — буржуазия — не выступала еще с открытой политической программой, которая могла бы сразу оттолкнуть ее политических противников.

Надо сказать, что всеобщее недовольство очень хорошо работало на нужды дня, работало на буржуазию, хотя сами недовольные отнюдь не всегда были ее идейными союзниками.

Так, Альфьери может быть причислен к идеологам буржуазии лишь в той мере, в какой он своим творчеством объективно способствовал утверждению буржуазного сознания; субъективно же он был далек от буржуазии. Страстная декламация аристократа Альфьери против тирании и деспотизма, облеченная в чисто классические формы, сделала свое дело. Но выразителем положительной программы итальянской буржуазии он не стал, потому что никогда не разделял ее стремлений. Альфьери не мог стать и создателем того нового стиля, который начал складываться в Италии на пороге XIX века.

Возможность создания нового стиля (который в ходе дальнейшего своего развития получит название романтического) воз-

ника в ходе революционных преобразований 1790-х и начала 1800-х годов, когда итальянская буржуазия превратилась в ведущую силу общества и на повестку дня был поставлен вопрос о национальном единстве. Свободная личность и национальная идея явились краеугольным камнем новой художественной системы, определили специфический характер этой системы.

В итальянской трагедии XVIII века безраздельно господствовал классицизм. Конечно, и тогда делались попытки подновить его. Но все усилия искусственно оживить старый канон новыми идеями терпели крах. Несмотря на то, что отдельные драматурги (И. Пиндемонте) испытывают влияние сентиментального направления, а в творчестве других драматургов (В. Монти) можно обнаружить следы прилежного чтения Шекспира,—отдельные новшества и частные достижения не были в состоянии придать итальянской драматургии новое направление. В своих основных чертах драматургическая система оставалась прежней. Разрушить ее могло только подлинно новое мировоззрение.

Это новое мировоззрение приняло законченные очертания в начале XIX века.

Появление французских революционных войск в Италии открывало перед итальянским обществом новые перспективы и выдвигало новые задачи. Несмотря на то, что французские войска, вторгшиеся в Италию в 1796 году под командованием генерала Бонапарта, были уже войсками не революционного Конвента, а контрреволюционной Директории, тем не менее они принесли на своих знаменах буржуазные лозунги, которые позволили итальянцам в короткий срок не только освободиться от владычества австрийцев и Бурбонов, но и, главное, разбить старую феодальную систему. Были отменены феодальные и церковные повинности, введена единая фискальная система, упразднены таможенные барьеры, утверждено равенство сословий перед законом, дано единообразное административное управление, секуляризованы монастырские земли и т. д. В новых, так называемых «дочерних» республиках были введены законы, аналогичные тем, которые действовали во Франции. Для такой отсталой страны, как Италия, это был огромный шаг вперед. Особым покровительством французских властей стала пользоваться итальянская торговая и промышленная буржуазия. Права, о которых она еще только мечтала и к борьбе за которые готовилась, были предоставлены ей почти без пролития крови.

Бонапарт и Директория не скупилась на обещания. Италиии были клятвенно обещаны независимость и единство. Пока же созданным на ее территории республикам приходилось расплачиваться с освободителями звонкой монетой, музейными ценно-

стями, продовольствием, рабочей силой и поставкой рекрутов. Закончив войну с Австрией Кампоформийским миром (1797), французы даже не помышляли об уходе.

В 1799 году соединенные русско-австрийские войска при поддержке англо-турецкого флота ликвидировали результаты побед Бонапарта. Политическая карта Италии была восстановлена в варианте 1789 года. Однако уже в 1800 году Наполеон, ставший после 18 брюмера неограниченным диктатором Франции, снова разбил австрийцев. Согласно Люневильскому миру 1801 года на севере Италии восстанавливаются республики Цизальпинская (со столицей в Милане) и Лигурийская (со столицей в Генуе).

Итальянская буржуазия и значительная часть интеллигенции встретили Наполеона с восторгом. Реальная опасность попасть снова под двойное иго Австрии и собственных феодалов заставила на короткое время забыть о притеснениях и грабежах со стороны французских «союзников». Со своей стороны Наполеон продолжал демагогически обещать Италии свободу и независимость.

Однако фактически ни одна другая держава, поработанная Наполеоном, не была столь непосредственно и длительно подчинена наполеоновской Франции, как Италия. Акт французского сената от 18 марта 1805 года, которым Италия объявлялась королевством, а Наполеон — итальянским королем, лишь узаконивал истинное положение вещей. И все же при оценке наполеоновского владычества в Италии необходимо четко разграничивать два периода: до 1805 года и после 1805 года. В первый период французского господства на развитии Италии положительно сказались многие последствия наполеоновской власти, так как ряд мероприятий, проведенных Францией за этот период, окончательно разрушил феодальную систему.

К 1805 году итальянская буржуазия взяла максимум из того положительного, что принесла ей Франция. После 1805 года французское господство было ей в тягость по всем линиям. Оно не только не стимулировало, но всемерно тормозило дальнейший рост национальной экономики. Итальянская буржуазия нуждалась для своего нормального существования в рынках. Наполеон закрыл не только внешние рынки, но и внутренние. В угоду французской промышленности он разгородил Италию внутренними таможенными, полностью закабалил итальянскую экономику, поставив ее в невыносимые условия. К концу наполеоновского владычества Италия приходит совершенно обескровленной.

Идея национальной независимости, выдвинутая с приходом французов в 1796 году, перестала быть в Италии делом простого

патриотизма. Она стала проблемой жизни и смерти всего итальянского общества.

В истории итальянской драматургии период 1796—1805 годов чрезвычайно знаменателен. Когда национальная буржуазия прочно осознала свое историческое место, утвердилась в правах и выдвинула боевую программу, провозгласившую идею национального объединения,— ей оказался нужен совершенно новый театр, всесторонне отображающий основные принципы и идеалы революционно-буржуазного мировоззрения.

Литературной основой такого театра стала историческая трагедия, которая и получила название романтической. Для всего периода Рисорджименто историческая трагедия становится ведущим драматическим жанром. Хотя на сцене бытует и комедийный репертуар XVIII века (Гольдони, комедия масок) и появляется ряд новых комедий на бытовую тему, но именно трагедия определяет лицо итальянского театра эпохи национально-освободительных войн и революции.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР В ЯКОБИНСКИЙ ПЕРИОД

Три года (1796—1799), протекшие между вступлением армии генерала Бонапарта в Ломбардию и победами Суворова при Треббии и Нови, очистившими Италию от французов, в истории итальянского театра принято называть «якобинским периодом». Установление нового правопорядка обычно сопровождалось театрализованным ритуалом: устраивался праздник, сажали «дерево свободы» и собравшиеся жители, сочувствовавшие перевороту, начинали плясать вокруг дерева. Кто-нибудь из местных либералов поднимался на импровизированную трибуну и разъяснял согражданам смысл совершившегося переворота. Продвижение французских республиканских войск повсюду сопровождалось такими празднествами. Присутствие солдат Бонапарта гарантировало манифестации итальянских якобинцев.

По примеру Франции Италия стала покрываться сетью политических клубов. В них собирались сторонники нового порядка, митинги следовали за митингами, с клубных трибун гремели революционные речи, построенные на фразеологии французских просветителей. Особой популярностью пользовался Руссо. Без цитат из «Общественного договора» не обходился ни один оратор.

В разъяснении смысла происходящего и в пропаганде новых революционных идей значительную роль играла пресса, до того влачившая жалкое существование. Появилось множество новых

газет с звонкими названиями. Большинство их существовало очень недолго, но все они сделали очень полезное дело.

На первых порах французы смотрели на эти нововведения одобрительно. Мало того, генерал Бонапарт получал от Директории настойчивые указания всемерно содействовать разрушению старого режима. Особое внимание было обращено на то, чтобы привлечь на свою сторону итальянскую радикальную интеллигенцию. «Где бы вы ни находились,— писал Бонапарту член французской Директории Л. Карно,— старайтесь лично посетить наиболее выдающихся ученых, писателей и людей искусства, дабы внушить им, что французы умеют совмещать любовь к свободе с любовью к искусствам и подлинным талантам». Так как сама Франция в это время изнемогала под тяжестью войны и внутренней разрухи, то вряд ли подобная настойчивость Директории объясняется простым меценатством. В итальянской интеллигенции французское правительство усматривало реальную историческую силу, способную отстаивать политическую свободу, принесенную извне, усматривало в новой республиканской Италии своего будущего благодарного союзника. (Ни во Франции, ни в Италии тогда еще не было ни одного человека, который мог бы предполагать, что этот самый республиканский генерал через четыре года станет диктатором французов, а Италию превратит в простую провинцию с номинальными вице-королями и даже королями.)

Ломка социальных и экономических устоев старого режима возлагалась на французские штыки. Они же должны были поддерживать новый политический порядок. Воспитание нового гражданского самосознания возлагалось на самих итальянцев. Одной печати было недостаточно, особенно если принять во внимание почти поголовную неграмотность крестьян и городских низов.

В этих условиях большая работа должна была выпасть на долю пропаганды живым словом. Вот почему так выросла роль театра.

Перед ним стояли серьезные идеологические задачи. К этому неустанно призывала якобинская печать. Воспитание гражданина-патриота стало главной целью театра. Лирические оперы, слезные и фантастические пьесы старого репертуара больше никого не устраивали. Зритель требовал гражданской героини и революционной дидактики. Печать и ораторы из якобинских клубов призывали к организации бесплатных театров на общественный счет.

Гораздо хуже обстояло дело с наличным репертуаром. Поначалу национальной продукции явно не хватало. Едва ли не основу якобинского репертуара составляли переводные пьесы, из

которых наибольшей популярностью пользовались «Брут» и «Смерть Цезаря» Вольтера, «Карл IX» М.-Ж. Шенье, «Вильгельм Телль» Лембера. Славу отечественной драматургии поддерживали только трагедии Витторио Альфьери, которые открыли себе дорогу на сцену после ликвидации старого режима. Так, в сентябре 1796 года в Милане, вскоре после освобождения его французами, была поставлена «Виргиния», одна из самых пламенных трагедий Альфьери. Публика неистово аплодировала финальной реплике старика Виргиния, который закалывал дочь, чтобы спасти ее от бесчестия, и призывал народ восстать против тиранов. Это представление послужило сигналом. Во всех крупных итальянских городах и во многих мелких театры показывали одну за другой наиболее насыщенные тираноборческими идеями трагедии Альфьери: обоих «Брутов», «Виргинию», «Заговор Пацци». Большим успехом пользовались также трагедии Джованни Пиндемонте (1751—1812), особенно его «Ипато Орсо» (1797), в которой изображалась смерть венецианского дожа Орсо, пытавшегося установить тиранию. Джованни Пиндемонте был довольно плодовитым и умелым драматургом (которого не раз хвалили мадам де Сталь и Стендаль). Но талант его не был оригинальным. Слава его была мимолетной, и в истории итальянской трагедии он остался одним из подражателей Альфьери.

Однако самостоятельное значение яacobинского периода в истории итальянского театра заключается не столько в сценическом воплощении репертуара французского революционного классицизма или итальянского гражданского классицизма конца XVIII века, сколько в стимулировании качественно новой драматургии. Публика уже не довольствовалась тираноборческими тирадами и патетическими восклицаниями, вложенными в уста персонажей из древней истории. Она требовала пьес более злободневных, чем трагедии Вольтера, Шенье и Альфьери. Через несколько месяцев после отмеченного представления «Виргинии» в том же миланском театре Ла Скала была показана пьеса «Бал у папы». Это была инсценировка недавнего эпизода, о котором в те дни много говорили во всей Италии. Вот ее содержание. Ватикан взволнован тревожными вестями о продвижении французских войск. Папа Пий VI проклинает их безбожные полчища, австрийский генерал Колли приезжает в Рим, чтобы сообщить об успехах французов и заодно приволокнуться за племянницей папы, княгиней Браски. Развязка наступает на балу у княгини, когда в Ватикан приходит весть о приближении к Риму революционных войск, и единственный либерал из папского окружения, генерал ордена доминиканцев, уговаривает папу отказаться от тиары и возложить себе на голову фригийский колпак, символ свободы, припоминая, что некогда этот колпак был головным убо-

ром апостолов-рыбаков. Папе ничего не остается, как сменить проклятия на благословения и даровать своим подданным свободу.

Это было первое представление на злобу дня. Вслед за ним появились и более профессиональные, так называемые якобинские пьесы. Писались и ставились они наспех, и отчасти потому среди них нет ни одной, которая осталась бы в репертуаре итальянского театра. Но для своего времени они были чрезвычайно характерны. В Болонье, одном из самых театральных городов тогдашней Италии, была поставлена пьеса Нази «Революция». В ней изображалось, как некий молодой человек, влюбленный в дочь феодала, яркого реакционера, отказавшего ему в руке дочери, спасает отца девушки от смерти; после этого раскаявшийся феодал уже не противится браку между молодыми людьми. В Болонье ставились и другие пьесы Нази примерно такого же назидательного, гражданственного содержания.

Не отставала от общего течения и Венеция. В тот короткий промежуток времени, когда она находилась под владычеством Франции и не была еще уступлена Австрии по Кампоформийскому миру, там было поставлено несколько якобинских спектаклей, лучшим из которых была пьеса Сографи «Демократическая женитьба». По содержанию она несколько напоминала пьесу Нази: дворянин женится на девушке из народа. Как видим, дальше таких нехитрых «уравнительных» идей дело не шло. Однако и такое обращение к насущным задачам действительности имело немалое значение, потому что на смену абстрактному тираноборчеству здесь приходили конкретные политические лозунги социального равенства.

В маленьком городке Фолиньо, на территории Папской области, была поставлена пьеса-феерия, текст которой до нас не дошел, а дошло только подробное ее изложение. Пьеса изображала «демократизацию» рая, произведенную чертями; рать восставших чертей штурмом берет небо и прикрепляет как символ своего торжества революционную кокарду на головной убор бога-отца. Значение этой театрализованной манифестации следует оценивать в том же «уравнительном» социальном смысле, что и антидворянские сочинения Нази и Сографи с их проповедью равенства сословий. Особое звучание феерия в Фолиньо получила оттого, что бог-отец подвергся такому издевательствам именно на папской территории, при не свергнутом еще папском режиме.

Из приведенных примеров видно, что сюжетики якобинской драматургии не отличалась ни особым разнообразием, ни насыщенностью политических лозунгов. Объясняется это тем, что итальянское якобинство было мало связано с народом, с широкими народными массами города и деревни. Революцию делали

главным образом интеллигентные слои крупной и средней буржуазии. При этом прослойка радикально настроенной буржуазии могла оказывать существенное влияние на общественную и культурную жизнь только в некоторых, наиболее крупных торговых и промышленных центрах. А такие, например, значительные центры итальянской культуры в прошлом, как Флоренция или Рим, оказались далеко в хвосте. Влияние феодально-католической реакции было еще в этих городах настолько сильным, что там с очень большим трудом можно было поставить такие пьесы, какие свободно шли в Милане, Венеции и Болонье. Так неравномерность экономического и политического развития частей Италии и объясняет нам ту чрезвычайную чересполосицу, которая наблюдалась в проникновении и утверждении нового, якобинского репертуара.

Важно уяснить и еще одно обстоятельство: пьесы нового репертуара пропагандировали лишь лозунги раскрепощения от неравенства сословий. Лозунгов политического и экономического объединения Италии они еще не выдвигали. В итоге, когда «права человека», декларированные французской буржуазной революцией, получили распространение, интерес к якобинскому репертуару быстро прошел. Наполеоновское господство выдвинуло перед итальянским обществом новые задачи. Именно тогда идея национального единства стала оформляться в реальную политическую формулу и мысль о социальном и политическом устройстве будущего приняла очевидную национальную окраску. Речь пошла уже не о личной свободе, а о свободе национальной, без которой не могло быть и свободы личной. Французское иго открыло итальянцам глаза.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР ПРИ НАПОЛЕОНЕ

1

Победа при Маренго (1800) вернула французам утраченные ими были позиции в Италии. Началась наполеоновская эра, которая длилась до 1814 года, до первого низложения Наполеона и его ссылки на остров Эльбу. Часть итальянских земель была присоединена к французской метрополии на правах обычных департаментов. Большая часть северной и центральной Италии превратилась в «итальянское королевство», причем железная корона ломбардских королей увенчала голову самого Наполеона, назначившего наместником в Милан своего пасынка, принца Евгения Богарне, с титулом вице-короля Италии. Во главе Неаполитанского королевства, занимавшего юг Италии, Наполеон по-

ставил сперва своего брата Жозефа; когда же тот получил испанскую корону, неаполитанский престол занял один из известнейших наполеоновских маршалов Иоахим Мюрат. Все это были чисто подставные лица. Их главной добродетелью была преданность французским интересам. В тех редких случаях, когда, например, вице-король Евгений (на которого возлагали надежды определенные круги патриотически настроенной итальянской буржуазии) пробовал робко защищать местные интересы, он немедленно получал выговор от императора. К концу своего правления Наполеон совершенно перестал церемониться со своими итальянскими подданными и смотрел на Апеннинский полуостров просто как на французскую колонию.

Что касается итальянской культуры тех лет, то здесь также все регулировалось в основном нуждами и потребностями имперской политики. Печати и театра это коснулось едва ли не в первую очередь. Была введена весьма деятельная цензура, являвшаяся важным звеном отлично налаженного полицейского аппарата, которым так гордился Наполеон. Правда, в сравнении с тупоголовой полицейской цензурой австрийцев, целиком построенной на оговорах, когда все определялось произволом властей и тайных доносителей и когда писателей преследовали за мысли, высказанные даже в сугубо частных беседах, — французская цензура могла казаться итальянцам относительно мягкой. Не позволялось то, что вредило французским интересам или было направлено лично против императора. Это знали все твердо, и малейшее отклонение от регламента пресекалось беззастенчиво. Во всех других вопросах цензура не проявляла особой докучливости.

Так, в литературных или театральных спорах центральная администрация не брала на себя роль беспрекословного арбитра. Она даже не очень настаивала на распространении в Италии того официального стиля — ампира, который в то время господствовал в Париже и пользовался поддержкой двора. Ей не было дела ни до бытовой комедии, ни до комедии масок. Внимание властей привлекало преимущественно высокий жанр трагедии. Именно она казалась наиболее пригодной для выражения гражданских чувств и политических симпатий. На трагедию обращали особое внимание, интерес к ней со стороны широкого зрителя был особенно высок. Собственно, трагедия и определяла лицо итальянского театра не только тех лет, но и всего последующего периода Рисорджименто, вплоть до 1848 года. И в сущности, когда говорят об итальянском театре Рисорджименто, говорят прежде всего о трагедии.

Трагедийный репертуар наполеоновской эпохи не был особенно богат. В основном здесь царили пьесы, продолжающие

традиции Альфьери. У Альфьери восприняли его высокий гражданственный дух, стихотворную технику, общие каноны построения трагедии. Менее заметное внешне, но не менее значительное по существу влияние на трагедийный репертуар периода Консульства и Империи оказала драматургия якобинского периода, которая впервые обратилась к действительности в непосредственно политических целях. Действительность стала прямым объектом изображения. Для понимания того, какой огромный скачок предстояло сделать драматургии уже в ближайшие после Наполеона годы, на этом следует остановиться подробнее.

Дело в том, что и Альфьери, как и любой другой драматург его времени, всегда в конце концов как-то отображал действительность. Например, тирады Брута были не чем иным, как выражением помыслов современников и единомышленников Альфьери о свободе, — правда, в максимально абстрактной форме.

Драматурги якобинского периода заботились уже о совершенно конкретном воплощении непосредственных лозунгов дня.

Но действительность как объект изображения была допущена только в «низких» жанрах. В высокую трагедию она не допускалась. Отказаться так сразу от традиционной иерархии жанров было нелегко. И вот в трагедию стал сначала проникать компромиссный принцип. Поэтика, стих, характеры и расстановка персонажей — все это было по-прежнему связано со старой трагической системой. Однако злоба дня начинает все больше проникать в ткань произведения. Поначалу это делалось в форме всевозможных аллюзий и уподоблений. Затем постепенно брешь расширялась, и в конце концов на смену абстрактному рационализму трагедии классицизма пришло стремление к историзму, лежавшему в основе драмы романтиков. Но между этими двумя драматургическими системами находится довольно длительный период поисков и переходных компромиссных форм. Переход от одной системы к другой был необходимо продиктован самой действительностью.

Три автора — Винченцо Монти, Ипполито Пиндемонте и Уго Фосколо — явились наиболее характерными фигурами этого переходного периода.

2

Винченцо Монти (1754—1828) — безусловно одна из самых колоритных фигур на итальянском литературном горизонте переходного периода от XVIII к XIX веку. Слава его была длительной, но нередко скандальной. Огромный поэтический талант легко уживался в нем с политической беспринципностью. Обвинения в хамелеонстве были для Монти весьма привычными.

«Регистратор господствующего мнения» (по выражению одного историка итальянской литературы), поочередно восхвалявший все режимы и все правительства, которые только существовали в его стране, отдавший дань всем литературным модам и веяниям, Монти всегда оставался типичным придворным поэтом-классицистом XVIII века. Рассуждал ли он о революции, «бичевал» ли деспотизм или церковь, вдохновлялся ли он «Орлеанской девственницей» Вольтера или «Генрихом VIII» и «Кориоланом» Шекспира, — вся лексика Монти, весь его поэтический синтаксис, весь строй образного мышления, вся поэтическая система в целом оставалась неизменной. Невозможно усмотреть ни малейшей разницы между его поэмой «На смерть Уго Басвиля» (1796), проникнутой монархическим и церковным духом, и памфлетами в стихах против тирании и церкви (1797) или между этими памфлетами и восхвалением Бонапарта в поэме «На смерть Лоренцо Маскерони» (1801), между этой поэмой и поэмой «Возвращение Астреи» (1815), где он радуется возвращению «законного государя» — императора Франца. Сам Монти никогда не занимался политикой и не любил ее. Но в обстановке, когда режимы сменялись с калейдоскопической быстротой, Монти терялся. Твердых политических убеждений у него никогда не было.

Монти оставил огромное эпистолярное и стихотворное наследие. Он пробовал свои силы почти во всех существовавших тогда литературных жанрах и при этом ни в одном из них не был дилетантом.

Для театра Монти работал сравнительно немного. В его творчестве драматургия не занимала ведущего места. Но тем не менее то, что он написал для сцены, имеет для истории итальянского театра весьма существенное значение. В драматургии Монти сконцентрировались разнообразные тенденции, которые отличали итальянскую трагедию переходной эпохи на пороге XIX века. Ощутимое влияние таких различных авторов, как Шекспир, Альфьери и Мари-Жозеф Шенье, не есть результат эклектичных вкусов самого Монти, но прежде всего регистрация противоречивых веяний времени. Именно эти три писателя в значительной степени определяли собой характер итальянской трагической сцены преднаполеоновского и наполеоновского времени. Творчество Монти было в значительной степени итогом XVIII века, итогом классицистской трагедии, вступавшей в фазу окончательного своего распада.

Первая трагедия Монти, «Аристокдем», была представлена в январе 1787 года на сцене римского театра Валле. Сюжет для своей трагедии Монти почерпнул из книги греческого историка и географа Павсания, который рассказывает, как мессинский

царь Аристодем (XIII век до н. э.), ведший неудачную войну со Спартой, принес в жертву собственную дочь. Эта жертва, по глухим намекам оракула, должна была смягчить гнев бога. Охваченный раскаянием, Аристодем закаляется на могиле дочери. Сюжет этот многократно разрабатывался в драматургии европейского классицизма, и в трагедиях итальянского драматурга Карло Доттори и французского драматурга Арно, отголоски чтения которых содержатся в трагедии Монти. «Аристодем» справедливо почитается наиболее классицистской трагедией из всех написанных Монти. Как со стороны сюжета, так и с точки зрения его осмысления трагедия эта ни в чем не отступает от канонов высокого классицизма. Тот же гиперболизированный характер центрального героя, отрешенный от всего «частного», та же условная обстановка, то же обнажение психологических черт, трагическое столкновение которых составляет основу конфликта.

Сюжетом следующей трагедии Монти, «Галеотто Манфреди» (1788), послужил один из многочисленных кровавых эпизодов, которыми изобилвала история средневековых итальянских коммун, — убийство Галеотто из знатного рода Манфреди, которого убивает из ревности собственная жена. Трагедия написана не без влияния Шекспира, главным образом «Отелло». Однако по своей форме и общему заданию «Галеотто Манфреди» все еще принадлежит системе классицизма. Уступкой времени и новым веяниям был лишь выбор национального сюжета и попытка «шекспиризовать» некоторые характеры (злодей Дзамбрино сделан, очевидно, по образцу Яго).

Несмотря на использование в нем материала отечественной истории, «Галеотто Манфреди» имел в Италии значительно меньший успех, чем более традиционная классицистская трагедия «Аристодем». Кровавые страсти, бушевавшие в «Галеотто Манфреди», мало что говорили уму и сердцу итальянского зрителя, жадно прислушивавшегося к учащающемуся пульсу общественной жизни. «Галеотто Манфреди» имеет скорее историко-театральный интерес, как одна из первых и наиболее известных попыток подновить одряхлевший классицистский канон некоторыми допущениями из шекспировского арсенала. «Галеотто Манфреди» называют иногда «романтической трагедией». Разумеется, это чистое недоразумение, основанное лишь на том, что Монти разработал здесь не античный и не библейский сюжет, между тем как подобная сюжетика является лишь одним из признаков поэтики классицистской трагедии.

Более осязаемый разрыв с традицией наблюдается в последней и знаменитейшей трагедии Монти — «Кай Гракх» (начата в 1788, завершена в 1800 году). Самый выбор сюжета, каза-

лось бы, говорит об обратном, а между тем именно здесь с наибольшей очевидностью проявились некоторые черты позднего итальянского классицизма (не без влияния Мари-Жозефа Шенье), которые подготовили крушение классицистского канона изнутри.

Ни в одной из предыдущих своих трагедий Монти не подходил так близко к конкретным лозунгам дня. Он не останавливается перед прямыми аллюзиями, то есть перед историческим маскарадом. В сущности, именно современный итальянец, надев на плечи римскую тогу, восклицал в трагедии Монти: «Все мы итальянцы, единый народ, единая семья!» А в облике благородного римского трибуна, мудрого политика Кая Гракха проступали черты «мудрого политика» Наполеона, который, с одной стороны, обещал итальянцам «привить национальные привычки» и дать им «национальную и политическую свободу» (это был 1800 год!), а с другой — ограждал умеренных либералов типа Монти от «максималистских» требований итальянских якобинцев (не так ли в трагедии поступает Кай Гракх, взывающий перед лицом разъяренной римской толпы к умеренности и благоразумию?). Понятно, что не вся трагедия Монти сплошная аллюзия, сплошной маскарад и что между героями трагедии и реальными деятелями итальянской истории 1800 года нельзя ставить знак равенства. У Монти система аллюзий не стала еще основой его трагедийной поэтики, но ряд ударных в идейном отношении мест построен именно по этому принципу.

Не случайно Монти обратился к трагическим эпизодам римской истории II века до н. э., связанным с именами братьев Гракхов. Именно тогда речь шла о дальнейших судьбах римской государственности, о том, быть или не быть республиканскому строю, покоящемуся на среднем сословии всадников. Несмотря на попытки провести ряд реформ, Гракхам не удалось отвратить движения римского государства к цезаризму, основанному на военной олигархии.

Это смутное для римской истории время и привлекло внимание Монти. Но трактовалось оно не как переходное к будущему, а как опасность реставрации старого порядка. Одно это показывает уже, что Монти, избирая подобный сюжет, не собирался выступить защитником республиканских идей. Стоя на умеренных, либерально-просветительских позициях, он в форме полупрозрачных аллюзий протестовал против тенденции восстановить старый режим в полном его объеме. Всякие крайности, могущие привести к углублению революции, также подвергаются его осуждению.

Таким образом, внешне довольно традиционный для классицистской трагедии сюжет был выбран не столько ради раскры-

тия какой-либо абстрактной морально-этической темы или обобщенной идеи, сколько для выражения чувств и конкретных политических настроений своих современников. Зритель оценил это моментально. Недаром вплоть до 1814 года «Кай Гракх» вызывал бурные восторги. Современники усматривали в трагедии Монти прежде всего призыв к национальному единству, а до «умеренности мудрого правителя» им было мало дела.

Политическая идеология Монти выражала новую фазу в эволюции политических настроений страны. У Альфьери борьба против тирании и борьба за свободу носила до некоторой степени отвлеченный характер. У Монти свободолобивые веяния и национальная идея облекались в такую оболочку, которая отвечала требованиям момента. Якобинский патриотизм с самого начала отождествлялся со стремлением к единству. Именно единство Италии рассматривалось теперь как панacea против всего того, что приводило Италию к бедствиям и невзгодам. Эту-то идеологию и проводил Монти с большим талантом в своем «Кая Гракхе». Правда, у Монти либеральные, патриотические, объединительные стремления сочетались в годы Империи с верой в Наполеона, от которого он ждал всевозможных благ для своей страны. В Наполеоне он видел не предателя революции, а ее естественного продолжателя и завершителя.

3

Ипполито Пиндемонте (1753—1828) по складу своего характера и по общественным устремлениям был полной противоположностью Монти, с которым он, впрочем, находился в самых дружеских отношениях.

Выйдя из знатной и богатой семьи, Пиндемонте по своему воспитанию и идеологическим принципам стоял в стороне от тревожений общественной жизни, занимал сознательно позицию социального нейтралитета. Крупный поэт, переводчик «Одиссеи» Гомера и «Георгик» Вергилия, он создал памятник гражданской поэзии — небольшую поэму «Франция», в которой воспел созыв Генеральных штатов, знаменовавший начало революции, ее умеренно конституционную стадию. Якобинская диктатура разрушила просветительские иллюзии Пиндемонте.

Это не значит, что у Пиндемонте не было своих политических идеалов. Он был типичным сторонником конституционных взглядов английского типа. Но изолированность от активного участия в общественной жизни страны придавала его убеждениям абстрактный характер. А понимание несбыточности своих

идеалов в условиях наполеоновской Италии заставило Пиндемонте и вовсе отойти от разработки каких-либо гражданских тем.

Большое гражданское звучание имело драматургическое творчество Пиндемонте. Им написаны четыре трагедии — «Улисс», «Гета и Каракалла», «Этиокл и Полиник» и «Арминий». Три первые пьесы успеха не имели. Успех «Арминия» был большой, несмотря на то, что сам автор скептически смотрел на свою пьесу, не видя в ней ни малейших сценических достоинств.

Работу над «Арминием» Пиндемонте начал еще в 1797 году, после заключения Кампоформийского мира, когда многие итальянцы, возлагавшие на Бонапарта надежды как на освободителя, были жестоко разочарованы уступкой Венецианской области австрийцам. Завершил он «Арминия» в 1804 году.

В своей трагедии Пиндемонте изображает борьбу германского племени херусков не против римлян, как требовала историческая традиция, а против того самого Арминия, который был вождем херусков в борьбе против Рима. У Пиндемонте Арминий — не герой освободительной войны, а тиран, с которым ведет борьбу его собственный народ под предводительством патриота Тельгаста. Арминий, подстрекаемый своим единомышленником Гисмондом, пытается узурпировать власть и объявить себя королем. Как естественное возмездие за неправоное дело Арминия постигает гибель.

По своей теме трагедия Ипполито Пиндемонте близка к лучшей трагедии его брата Джованни «Ипато Орсо». И тут и там речь идет о попытке насильственного присвоения власти и узурпатора народных прав ожидает смерть. Но если трагедия Джованни Пиндемонте была страстной декларацией против тирании вообще, то «Арминий» построен на прямых аллюзиях с современностью. Арминий — это портрет Наполеона, который в 1804 году перестает кокетничать с республиканскими идеями, объявляет себя императором и из защитника свободы французского и итальянского народов превращается в завоевателя и тирана.

Помимо характерной для позднего классицизма системы аллюзий в «Арминии» содержится еще одно качество, свидетельствующее о подрыве непреложного классицистского канона. Пиндемонте вводит хор бардов, который призван подчеркнуть исторический и географический колорит трагедии. Хоры, помещенные в конце актов, представляют собой совершенно автономные от действия лирические песни, написанные под непосредственным влиянием народных песен Оссиана — Макферсона. Той же цели создания исторического и географического колорита подчинены авторские указания о месте действия (германский лес вместо привычного для классицизма дворца) и о костюмах ак-

теров (согласно рассказу Тацита действующие лица должны быть одеты в медвежьи шкуры, головы их украшены венками из дубовых листьев, щиты должны быть деревянными с национальным орнаментом). Любопытно, что эти нововведения, вызванные несомненно влиянием английской предромантической литературы, эклектически уживались с системой прямых аллюзий, смысл которых заключался вовсе не в историческом правдоподобию, а в том, чтобы современники сразу узнавали в Арминии Наполеона, а в перипетиях эпизода из германской истории — свои собственные дела и судьбы.

4

Подобно старшим своим современникам Винченцо Монти и Ипполито Пиндемонте, Уго Фосколо (1778—1827) также внес свой вклад в дело разрушения отжившего классицистского канона и создания новой итальянской драматургии, в которой все отчетливее звучали романтические мотивы.

По своему морально-политическому облику и общественному темпераменту Фосколо сильно отличался и от Монти и от И. Пиндемонте. Насколько Монти был гибок и готов склониться в любую сторону, смотря по обстоятельствам, настолько Фосколо был непреклонен и тверд. Насколько Пиндемонте был пассивен и замкнут, настолько Фосколо был активен и преисполнен политических страстей.

И как поэт и как политик Фосколо целиком принадлежит истории итальянского национально-освободительного движения. Более того: до выступления Джузеппе Мадзини единственным подлинным революционером среди представителей итальянской интеллигенции был Уго Фосколо.

В мировую литературу он вошел романом «Последние письма Якопо Ортиса» (1802). В Италии до сих пор с трепетом декламируют стихи из его поэмы «Гробницы», в которой он воспевает славное прошлое своей родины. Ему принадлежат очень интересные работы «О методах перевода Гомера» (сам он блистательно перевел избранные места из «Илиады»), статьи о «Божественной комедии» и «Декамероне», об итальянском языке и о новой итальянской драматической школе, статьи по военным вопросам.

Естественно, что, когда рупором политической борьбы сделалась сцена, молодой поэт захотел попробовать свои силы в трагедии.

Свою первую трагедию «Тиест» Фосколо написал в 1796 году, когда ему было всего восемнадцать лет. Трагедия была представлена в Венеции в январе 1797 года и имела поначалу

довольно шумный успех, выдержав около тридцати представлений подряд, но затем вскоре была забыта. Написанная под влиянием тогдашнего кумира Фосколо — Витторио Альфьери, она носила сугубо подражательный характер. Сюжет трагедии взят из древнегреческой мифологии (легенда о Тиесте, брате Атрея, который угостил Атрея мясом его собственных детей). Построена трагедия по всем канонам классицистской драматургии, с минимальным количеством действующих лиц и с соблюдением трех единств. В трагедии этой не было подлинных драматических характеров. Известный интерес представляли только отдельные лирические куски. Сам Фосколо уже в 1802 году пренебрежительно отзывался о своем первенце и называл его «пустячком». Первоначальный успех «Тиеста» можно объяснить только изобилием страстных тирад о свободе и справедливости, выдержанных в зажигательном стиле якобинской трибуны.

После «Тиеста» Фосколо порывает с театром почти на целых четырнадцать лет. В это время он создает оба названные выше произведения, которые обессмертили его имя. Выпустив в свет «Гробницы» (1808), он садится за разработку сюжета об Аяксе, одном из главных греческих героев, сражавшихся под Троей. Трагическая судьба этого гомеровского персонажа и раньше привлекала Фосколо. В поэтическом сознании Фосколо Аякс был «несправедливо обиженным» героем. В эпоху, когда переоценка исторических ценностей была обычным явлением, когда репутация пересматривалась с легкостью и чрезвычайным политическим азартом и вчерашние кумиры втаптывались в грязь, выбор этого сюжета был вполне закономерен. Для Фосколо он тем более не был случаен, ибо только что в «Гробницах» он посвятил Аяксу страстное лирическое отступление на тему о человеческой неблагодарности. Таким образом, за этим обращением к античному сюжету стояло стремление Фосколо выразить свои глубоко выношенные гражданско-этические оценки. Премьера «Аякса» состоялась 9 декабря 1811 года в миланском театре Ла Скала. Но уже 15 декабря последовало запрещение играть трагедию на сценах всего Итальянского королевства. Запрещение это исходило от министра внутренних дел и было подсказано враждебной Фосколо литературной критикой. В судьбе Аякса усмотрели иносказательный намек на биографию французского генерала Моро, одного из крупнейших генералов времен революции, устранившего Наполеоном, в лице Агамемнона увидели самого Наполеона, в фигуре Улисса — наполеоновского министра полиции Жозефа Фуше, а в образе жреца Калхаса — папу Пия VII.

Вслед за запрещением пьесы автор получил предписание покинуть пределы Итальянского королевства и вынужден был пе-

ребраться во Флоренцию, формально не входившую в состав королевства Италии. Оппозиционный дух трагедии Фосколо позиция уловила с завидной чуткостью. В характеристику властного Агамемнона несомненно были вложены штрихи деспота Наполеона. Но прямых аллюзий в пьесе не было. Самый факт, что пьеса была холодно принята падким до всяких злободневных намеков итальянским зрителем, опровергает политическую зашифрованность трагедии. Только длительная привычка видеть во всем крамолу, а также беспримерное усердие раболепной литературной прессы, не любившей гордой независимости Фосколо, породило этот нелепый полицейский документ.

Третьей пьесой Фосколо была «Ричарда». В июне 1813 года он представил ее в театральную цензуру. Трагедия была разрешена, и Фосколо отправился в Болонью руководить ее постановкой. В этой пьесе Фосколо отошел от античного материала. Действие развивается в условной средневековой Италии. Но, в отличие от Монти или Джованни Пиндемонте, разрабатывавших в своих трагедиях эпизоды из национальной истории, Фосколо обратился не к историческому сюжету, а к целиком вымышленному. Героиня трагедии Ричарда, юная княгиня Салерно, любит юношу Гвидо. Отец Ричарды Гвельфо ненавидит лютой ненавистью своего брата Аверато (отца Гвидо). Вражда братьев контрастирует с любовью их детей. Этот трагический конфликт приводит к смерти Ричарды, которую отец убивает, чтобы не видеть ее замужем за ненавистным племянником, и самоубийству Гвельфо, терзаемого угрызениями совести.

Исходная ситуация довольно близко напоминает «Ромео и Джульетту» Шекспира. Очевидная шекспиризация заметна тут не только в сюжете, но и в разработке характеров (особенно Ричарды). Трагедия была пересыпана проклятиями в адрес сумасбродных, жестоких и эгоистичных феодалов, приведших к расколу Италии, к внутренним раздорам и распрям, которыми воспользовались иноплеменные завоеватели.

Главная задача поэта — вложить свои политические идеалы в иную, не классицистскую форму. Пьеса отдает дань проникавшим уже в те годы романтическим настроениям с их тягой к ужасному. Но в ней, как и в двух предыдущих пьесах, мощно звучат гимн свободе и тирады против тирании. Эти два разных в своей сути начала присутствовали в пьесе параллельно, независимо друг от друга. Политические идеи декларировались, в сущности, прямо от автора, в лоб, а логика развития действия и логика «шекопиризованных» характеров с установкой на раскрытие мельчайших движений души уводили совсем в другую сторону, подчеркивая декларативность, «искусственность» политической линии трагедии.

Автор ехал в Болонью в самом радужном настроении. Он предвкушал успех более грандиозный, чем тот, который выпал на долю его юношеского «Тиеста». Но трагедия с шумом провалилась, причем пожар на сцене, возникший в пятом акте от факела, довершил этот провал. Однако основная причина неуспеха «Риччарды» лежала в природе самой драматургии, истинно куэвентной и малопригодной для сцены.

После «Риччарды» Фосколо уже больше не обращался к театру. В столе у него остались черновые наброски трех первых актов трагедии «Эдип»; они были опубликованы только в 1889 году. Он понял, что его удел как поэта иной.

После возвращения австрийцев и крушения Итальянского королевства (1814) Фосколо вынужден был бежать из Италии. Последние годы жизни он провел эмигрантом в Лондоне, отдавшись целиком историко-литературным работам.

В Ломбардию возвратились австрийцы, другие области Италии тоже постепенно вернулись под опеку своих старых властителей, а в 1815 году Венский конгресс санкционировал реставрацию старого порядка. Италия стала, по выражению австрийского канцлера Меттерниха, «географическим понятием». Но Меттерних жестоко ошибся. Уже в ближайшие годы в Италии обозначился новый подъем революционного движения, и это движение был не в силах подавить даже мощный «союз государей против народов» (как окрестил русский декабрист Николай Тургенев реакционнейший Священный союз).

В эту эпоху карбонаризма и национальных революций на долю итальянского театра выпала ответственная роль.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР ЭПОХИ НАЦИОНАЛЬНЫХ РЕВОЛЮЦИЙ (до 1848 года)

1

Армия Французской республики принесла Италии политическую свободу, создала привычку и потребность у людей к независимым суждениям, а гражданский правопорядок, водворенный Наполеоном на родине его предков, утвердил свободу буржуазного мышления в творчестве. Австрийцам, когда они вернулись в Италию, казалось, что приходится иметь дело с другой породой людей, чем та, которую они знали до битвы при Лоди, выгнавшей их из Милана. И разумеется, они сейчас же стали принимать меры, чтобы вернуть население Ломбардо-Венецианского королевства (самой богатой и передовой области Италии, подчиненной австрийцам) к прежней покорности.

Но это оказалось чрезвычайно трудным. Репрессии словно лишились былой действенной силы. Чтобы добиться былых эффектов, приходилось удваивать и утраивать полицейские меры. Примерно такая же картина наблюдалась и в других областях Италии, формально самостоятельных. А таких областей было еще семь: королевство обеих Сицилий (со столицей в Неаполе), Папская область, герцогства Тоскана, Парма, Модена и Лукка и на северо-западе — королевство Сардинское (со столицей в Пьемонте). Венский конгресс узаконил на основе принципа легитимизма (хитроумно измышленного Талейраном для оправдания реставрации Бурбонов во Франции) восстановление абсолютистской и клерикальной реакции. Повсеместно начался террор. Тюремные камеры были набиты до отказа, смертные приговоры выносились без малейших колебаний. Отменялось все, что хотя бы отдаленно напоминало о революции. Если не считать некоторых реформ экономического характера, то были отменены все нововведения наполеоновского режима.

Однако подавить оппозиционные настроения оказалось невозможным. Застрельщиком сопротивления естественно стала итальянская буржуазия, в первую очередь — ломбардская, потому что ее интересы были больше всего ущемлены реставрацией. Передовая часть дворянства и даже аристократии тоже громко выражала свое недовольство отменой безусловно выгодных нововведений наполеоновской администрации. Что касается широких народных слоев, преимущественно крестьянства, то здесь положение сложилось несколько иное. Сначала крестьянство не видело ощутимых перемен. Сеньориальные отношения в деревне восстановлены не были, а монастырские земли так и остались секуляризованными. С другой стороны, надо учитывать и то несомненно сильное еще влияние, которое оказывала на крестьян церковь, ставшая оплотом реставрационного режима. Так или иначе, но вплоть до конца 1830-х годов и кануна революции 1848 года участие народных масс в карбонарских революциях было в значительной степени эпизодическим. В этом и заключалась слабость неаполитанской и пьемонтской революций 1820—1821 годов, носивших преимущественно характер военных выступлений с ограниченными либеральными целями. Еще более заговорщицкий характер приняло революционное движение в Ломбардо-Венецианском королевстве. Но там до прямого вооруженного выступления дело вообще не дошло, так как австрийская полиция успела арестовать основных руководителей карбонарского движения. Такой же верхушечный либеральный характер носили выступления 1830—1831 годов, вспыхнувшие под влиянием французской Июльской революции в Папской области и герцогствах Модене и Парме. «Италия су-

дорожно металась под гнетом Меттерниха»¹, — писал об этих движениях Ф. Энгельс. Но эти «судороги» в конце концов привели к мощной революционной волне.

Несмотря на периоды жесточайшей реакции, национально-объединительное движение продолжало развиваться. С конца 1830-х — начала 1840-х годов дело национальной революции вступает в новую фазу. Во-первых, к нему начинают примыкать все более многочисленные массы городских и деревенских низов. Во-вторых, буржуазия начинает понимать бессмысленность тактики узких заговоров.

Вырабатывается определенная программа движения. В 1831 году возникает основанное Джузеппе Мадзини общество «Молодая Италия» (первоначально задуманное как часть общества «Молодая Европа»). Целью «Молодой Италии» была организация восстания и установление единой республиканской Италии. Однако Мадзини не был особенно последователен в своей политической программе. Первейшей и основной целью Мадзини было объединение и национальное освобождение Италии, и потому, несмотря на свою приверженность республике, он в иных случаях охотно допускал мысль об объединении страны под скипетром Савойской династии или даже римского папы. Республиканская партия Мадзини отражала интересы средней и мелкой буржуазии и пользовалась поддержкой ремесленного пролетариата, который требовал тем не менее более решительной программы.

Республиканцам противостояла умеренно-либеральная партия, выражавшая интересы торгово-промышленной буржуазии и помещиков, понявших выгоды буржуазных перемен. Партия выступала за объединение Италии «сверху» вокруг Савойской династии. Идеалом умеренно-либеральной партии была конституционная монархия. Партия пользовалась поддержкой сардинского короля Карла-Альберта и была вполне легальной. Идеологами ее были Бальбо, Массимо д'Адзельо и Джоберти. Потом к руководству партией пришел граф Кавур, который начал свою политическую деятельность в 1847 году с издания газеты «Рисорджименто». По названию этой газеты и получил наименование заключительный период национально-объединительного движения в Италии XIX века.

Революцией 1848—1849 годов в Италии заканчивается первый период карбонаризма и верхушечных либеральных военных выступлений. Начинается период активного вовлечения в революционное движение широких народных масс. Их участие в революции 1859—1860 годов решило дело национального ос-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4., стр. 460.

вобождения и воссоединения Италии. Но это была уже совсем другая эпоха, с другими политическими, экономическими и идеологическими требованиями. Она породила новую литературу и новый театр.

2

Определяющее политическое настроение итальянской буржуазии в 1810-е годы — ее тягу к единству — называли тогда патриотизмом. Пропаганда единства шла повсюду. Непосредственных тактических задач она не ставила. Едва ли кто-либо представлял себе в то время сколько-нибудь конкретно, как должно произойти объединение и что предварительно нужно сделать для этого с Габсбургами и Бурбонами, владевшими двумя третями страны. Но до 1820-х годов это и не казалось важным. Для революционных выступлений итальянская буржуазия еще не была готова. Нужно было укреплять сознание необходимости единства. До реставрации эту идеологию в театре проводили люди, придерживавшиеся в основном еще принципов классицизма, хотя и подновленного. После возвращения австрийцев объединительные стремления не только продолжали владеть умами, но и усиливались в борьбе с репрессиями.

К тому времени из классицистской системы был взят максимум того, что она могла дать для выражения новых настроений, новых идеологических задач, стоящих перед итальянским обществом накануне национальных революций.

Широкое использование аллюзий было первым шагом по пути приближения высокой трагедии к действительности. Именно так поступали драматурги предшествующей эпохи — Монти, Фосколо, И. Пиндемонте. Это был своего рода неизбежный компромисс между литературной традицией и требованиями времени. Иначе авторы трагедий рисковали бы натолкнуться на полное равнодушие зрителей. Публика требовала не абстрактных идей, а конкретного отражения злобы дня. Но едва был сделан этот первый шаг, как потребовалось сделать и другие, более решительные. Пересмотру подверглась самая концепция трагических характеров, их этическое осмысление. Поэтика классицизма из некогда удобной практической рекомендации превратилась в жесткий, стеснительный регламент. Вот почему, когда между классицистами и пришедшими им на смену романтиками разгорелись ожесточенные споры, то первые удары обрушились именно на внешние, формальные стороны классицистской поэтики. А между тем, если приглядеться внимательнее, то поборники драматургии нового типа (вроде Сильвио Пеллико) не так уже безусловно чувствовали свою независимость от классицизма, как это может показаться по их полемическому за-

дору. Например, система романтического обобщения, лежавшая в основе изображаемых характеров, вовсе не находилась в таком вопиющем противоречии с системой классицизма. Свою прямую генеалогию романтики не могли не ощущать — герой по-прежнему гиперболизирован, исключителен, наделен несколькими основными психологическими чертами. Классицизм лишил героя его социальной определенности, переносил в условную, искусственную среду и обычно, как это прекрасно объяснил Гегель, возводил героя в ранг царя, чем достигалась предельная свобода поведения, удобная для создания остротрагических конфликтов. Романтики, правда, не прочили своего героя непременно в цари, отказались от условного «единства места» и старались выбирать обстановку, соответствующую духу своего индивидуалистически настроенного героя. Но эта обстановка также была в значительной мере еще условной, часто экзотической. Первые романтики не поставили проблему социального происхождения характера. И потому большой разницы между классицистами и романтиками в этом смысле как будто нет.

И все же, даже на первых порах, романтики обладали большим историческим чутьем. Если они еще не объясняли характер героя конкретно-исторической средой, то все-таки среда эта не была совсем безразличной. Своеобразие ее изображения отвечало тем же целям приближения трагедии к действительности, что и система аллюзий. Согласно одной из основных посылок итальянских теоретиков романтического театра — «романтизм — литература действительности», — подходящей средой для романтического героя являлась та, которая не только сообщала действию «местный колорит», но и давала зрителю прямые исторические аналогии с современностью.

Таким образом, среда перестает быть простым фоном, на котором действует классицистский герой, а входит в сюжет, хотя еще и не на правах образующей его силы. Вскоре начинают заговаривать об историческом правдоподобии характеров. Вождь и крупнейший теоретик итальянского романтизма Алессандро Мандзони вводит понятие «исторической системы» в противовес «системе классицизма». Действительность хлынула на сцену исторической трагедии, ломая сковывающие рамки пресловутых единств места и времени. Победа над системой классицистской трагедии была полная. Но это предвещало одновременно и поражение романтизма. Попытка объяснить логику трагедийного характера средой привела к мысли о социально-исторической обусловленности характера, то есть характера типического, отвечающего тенденциям исторического развития данной среды. А это уже станет основным законом иной литературной системы, получившей наименование реализма.

Виновник этой победы романтиков над классицизмом А. Мандзони рано отходит от театра и обращается к работе над обессмертившим его имя историческим социальным романом «Обрученные» (1825—1827), проложившим дорогу становлению реалистической литературы в Италии.

3

Условной датой возникновения романтизма в Италии считается по традиции 1816 год. Это справедливо лишь в той степени, что действительно в 1816 году возникла первая крупная полемика вокруг преимуществ романтизма перед классицизмом. Но самые явления романтизма, да и споры о нем — к примеру, в переписке В. Монти и мадам де Сталь — появились значительно раньше.

Толчком, вызвавшим шумную полемику вокруг романтизма и классицизма, было письмо мадам де Сталь, написанное в 1815 году и обращенное специально к итальянской интеллигенции. Оно называлось «О духе и полезности переводов» и было напечатано в январской книжке журнала «Итальянская библиотека», который начал издаваться в Милане при участии мадам де Сталь, А. В. Шлегеля и Лодовико Бреме, одного из будущих лидеров итальянского романтизма. В своем письме Сталь призывала итальянских литераторов бросить наскучившее всем подражание классикам, вечную игру в мифологию. Она особо отмечала упадок итальянского театра и указывала, что итальянцы посещают теперь театры не столько для того, чтобы смотреть и воспитываться, сколько для встреч и разговоров друг с другом.

Чтобы театр стал действенным, говорила Сталь, надо изгнать со сцены слезливые сентиментальные пьесы и создать новый репертуар, гражданский по своей тематике.

Исходя из принципа извечной предопределенности исторических судеб нации, Сталь считала уделом итальянцев их призвание к искусствам и литературе. В возрождении национальной культуры она видела панацею от всех бед Италии (не связывая этого, однако, с политическим возрождением страны). В качестве первого шага к подъему культурного национального самосознания Сталь предлагала итальянцам обратиться к изучению и переводам новых германских литератур, и прежде всего английской и немецкой. Шекспир, Гёте и Шиллер должны открыть итальянцам глаза. По их образцу они должны строить свою современную романтическую литературу и театр.

Громкая европейская известность автора этого письма и, главное, злободневность затронутых им проблем сделали свое

дело. Посыпались отзывы, отрицательные и положительные; разгорелась чрезвычайно плодотворная полемика.

Сами по себе мысли мадам де Сталь о романтической литературе, высказанные в этом письме, не были для итальянских писателей откровением. Они знали и ее книгу 1810 года «О Германии», знали работы Августа Вильгельма Шлегеля, давно были знакомы с творчеством Гёте и Шиллера и английских поэтов-романтиков. Да и в самой Италии серьезная критика в адрес классицизма стала раздаваться еще в XVIII веке. Так, один из первых итальянских пропагандистов Шекспира — Баретти, подобно Лессингу, подверг суровой критике французский классицизм и возвестил скорое освобождение итальянской сцены от трагедий, написанных по французским образцам. Он указывал на отсутствие в них правдоподобия в изображении событий и человеческих чувств, ругал однообразие и искусственный язык трагедий, предопределенный иерархией жанров. Но, пожалуй, еще важнее была сама художественная практика итальянской литературы последних лет XVIII и первого десятилетия XIX века, когда потребности нового, буржуазного в своей основе общества предопределяли появление качественно новой литературы. И в лирике, и в прозе, и в драме были созданы произведения, отвечающие этим новым потребностям итальянского общества. По своей художественной системе они не были еще полным отрицанием классицизма, но уже несли в себе новое содержание и множество черт нового романтического стиля и в чисто литературном плане служили делу разрушения старого классицистского канона.

Национальные истоки итальянского романтизма крайне важно иметь в виду не только по причине распространенного мнения о заимствованном, подражательном характере итальянского романтического движения (по крайней мере начальной его стадии), но, главное, для понимания характерных специфических особенностей итальянского романтизма. Итальянцев, с самого начала стремившихся к созданию боевой патриотической литературы, направленной на воспитание в своих соотечественниках высокого гражданского самосознания, отвращали философские и эстетические посылки заальпийского романтизма как кантовского, так и шеллингианского типа. Определение романтизма как торжества субъективного начала в поэзии над объективным, примат раскрытия авторской души над выражением образа внешнего мира, формула романтизма как поэзии религиозной в первую очередь не могли устроить итальянцев, радевших не столько о свободе собственного духа и нравственном самоутверждении, сколько о свободе родины, о национальном самоопределении. По этой же причине итальянцы отвергли и

генетические толкования романтизма: «романтизм — это воспоминания о прошлом» (англичанин Джеффрис), «рыцарство и христианство» (француженка де Сталь), «влияние мавританского Востока» (немец Бутервек).

Романтические манифесты итальянцев кажутся более умеренными, чем манифесты их немецких и французских собратьев, потому что итальянцы при всем страстном отрицании классицизма как философско-художественной системы все же всегда стремились подчеркнуть преемственность, непрерывность своей национальной литературной традиции. К этому призывали их патриотический долг и стоящие перед ними конкретные политические задачи.

Вот характерные рассуждения одного из видных теоретиков итальянского романтизма — Джан Доменико Романьози: «Требовать от итальянца приверженности к классицизму — это все равно что требовать от любого человека, чтобы он занимался исключительно снятием копий с документов, составлением генеалогических таблиц, чтобы он одевался на манер древних, корпел над подделкой стершихся медалей, ваз, боевых доспехов и иной рухляди, пренебрегая современной культурой родной страны, современным украшением своего жилья, воспитанием теперешнего поколения. Требовать, чтобы итальянец был романтиком (Романьози имеет в виду романтизм немецкого толка), — значит требовать от него отказа от родины, отказа от наследства своих предков, значит заставлять его придерживаться только новых, преимущественно германских воззрений».

Романьози не был одинок. Призывы его обратиться к родной действительности, а не «воспарять на крыльях метафизики над хаосом идеализма», по выражению Романьози, всецело разделяли Эрмес Висконти и Алессандро Мандзони — наиболее сильные и оригинальные итальянские мыслители тех лет.

Таким образом, воззвание мадам де Сталь к итальянцам с целью обратить их в романтическую веру было лишь непосредственным поводом для начала полемики, но никак не программным документом. В сущности, собственный национальный романтический стиль начал складываться в Италии еще задолго до этой полемики. В жанре лирической поэзии он образовался раньше, в более устойчивом и консервативном жанре трагедии дело шло медленнее. Но и там уже были ощутимые результаты. Теперь явилась потребность в теоретической формуле. Надо было подвести итог достигнутому и наметить пути на будущее.

Едва появилось письмо мадам де Сталь, как на страницах журнала «Итальянская библиотека» был напечатан ответ: «О статье мадам де Сталь. Письмо итальянца к составителям

• «Библиотеки». Это была заметка одного литературного старовера, стоявшего на явно консервативных позициях. Сталь обвинялась в нападках на итальянский патриотизм, а ее призыв обратиться к изучению германской литературы расценивался как посягательство на итальянский культурный суверенитет. Классицистский лагерь открыл огонь. Появляются грубые, развязные статьи о мадам де Сталь, нередко носившие характер не столько литературно-полюемический, сколько оскорбительно личный. Если отбросить последнее обстоятельство, то, казалось, намечалось определенное сближение между классицистами и романтиками по вопросу о национальных путях развития итальянской литературы. Однако именно этот пункт и оказался краеугольным камнем всей последующей полемики между ними: что понимать под «патриотизмом», под «национальной культурой» и «национальной литературой».

В восприятии итальянских романтиков позиция, занятая их противниками — классицистами, едва ли не отождествлялась с позицией того реакционного романтизма западноевропейского типа, который усматривал смысл нового литературного течения во вздохах о патриархальной старине, в сладостном забвении того, что происходит вокруг. Для пионеров итальянского гражданского романтизма такая тяга классицистов к незабываемым образцам прошлого не имела ничего общего с подлинным боевым патриотизмом. Недаром австрийская полицейская цензура всячески поддерживала подобный «патриотизм» классицистов и охотно поощряла журнал «Итальянская библиотека», от сотрудничества с которым романтики категорически отказались после скандала со статьей мадам де Сталь.

Из статьи мадам де Сталь романтики вычитывали не то, что вычитывали оттуда классицисты. Последние боролись с ней под флагом защиты своих традиций, первые — всецело разделяли ее призывы к созданию действенной, в полной мере современной литературы.

В защиту Сталь (со всеми вышеприведенными оговорками) выступили Лодовико Бреме и Борсьери. Брошюра Бреме «О несправедливости некоторых итальянских литературных суждений» (1816) была первым печатным выступлением романтиков. Война была объявлена. У классицистов был свой печатный орган — журнал «Итальянская библиотека». Романтики некоторое время вынуждены были довольствоваться эпизодическими выступлениями. Самым ярким из них была статья поэта Джованни Бершэ, вышедшая в том же 1816 году в качестве приложения к его прозаическим переводам баллад Бюргера «Дикий охотник» и «Ленора». Статья так и называлась: «О «Диком охотнике» и «Леноре» Бюргера. Полусерьезное

письмо Хризостома к сыну» (Хризостом — литературный псевдоним Бершэ в период его позднейшего сотрудничества в журнале «Кончильяторе»). Это был очень злой памфлет на классицизм. Основной его мыслью было то, что поэзия, ищущая вдохновения исключительно у древних классиков, — это поэзия мертвых. Живая же поэзия — это та, которая обращается непосредственно к природе, к верованиям и творчеству своего народа, к живой человеческой душе, к ее религии и чувствам. Такая поэзия должна отзываться на все, что волнует людей, должна улучшать их нравы, очищать их душу, насыщать их воображение. Она должна быть свободна от школьных правил, сковывающих творчество. Такая поэзия называется романтической.

Памфлет Бершэ имел огромный успех. С позицией романтиков стали связываться все наиболее заветные политические и общественные чаяния, которыми жила передовая ломбардская буржуазия. Патриотизм, который был обозначением прогрессивных стремлений итальянского общества, стал почти точным синонимом романтического направления в литературе и театре.

Австрийская администрация почувала опасность и поначалу пыталась бороться литературными средствами. На казенный счет основывались журналы, которые пропагандировали классицизм и старались доказывать пустоту и беспочвенность романтических течений. В ответ на атаку оплаченных австрийской казной журналистов ломбардские либералы добились разрешения на издание собственного журнала. Это был знаменитый «Кончильяторе» («Примиритель»), кратковременное существование которого было моментом величайшей славы итальянской журналистики. Его называли «голубым листком» по цвету бумаги, на которой он печатался. Первый номер журнала вышел 3 сентября 1818 года, последний — 17 октября 1819 года.

Название «Кончильяторе» было в значительной степени программным. Цель журнала — сплотить, примирить всех, кто является искренним другом истины и хочет содействовать величию Италии (так разъяснял суть названия редактор журнала Сильвио Пеллико в письме к Уго Fosколо). И действительно, журнал сплотил революционно-буржуазные круги. Объединились вокруг журнала и разрозненные до того времени группы миланских романтиков. Недаром журнал выходил под пышным латинским лозунгом «*Rerum concordia discors*» («Согласие разных голосов»). Его сотрудниками были либеральные аристократы граф Федерико Конфалоньери и граф Луиджи Порро, субсидировавшие издание, и представители буржуазно-интеллигентских кругов — поэт и фольклорист Бершэ, философ Романьози, Пеллико, Борсьери, поэт и драматург

Никколини, острый критик и полемист Висконти, известный швейцарский экономист и историк литературы де Сисмонди и многие другие. Большинство из них, члены тайных карбонарских обществ, впоследствии были приговорены к разным срокам тюремного заключения.

Издание журнала задумывалось по самой широкой программе. Он должен был явиться «общественно-политическим и литературным» журналом в современном понимании этого термина. Возрождение гражданского самосознания итальянцев было его главной целью. Эта цель очень четко изложена в программной статье первого номера журнала, написанной Пьетро Борсьери. Борсьери выражал здесь надежду, что журнал «станет органом всех сторонников разума». Под «разумом» и понималась широкая программа духовного, культурного и гражданского перевоспитания нации. На том этапе, когда о политическом объединении страны не могло быть и речи — и кончилиаторцы это отлично понимали, — важно было воспитать в своих соотечественниках моральное сознание своей общности, общности исторической и культурной. Именно в этой связи и следует понимать обилие статей и рецензий на книги, посвященные прошлому Италии. Важной стороной деятельности журнала было освещение новинок в области науки, промышленности, сельского хозяйства, медицины. Эта просветительская сторона деятельности «Кончилиаторе» была направлена на приобщение широких читательских кругов отсталой тогда Италии к уровню современных знаний. Однако даже эти невинные на первый взгляд материалы пронизывала мысль о том, что блага цивилизации могут быть обретены только в свободном, независимом государстве.

Материалы, посвященные литературе и театру, занимали в журнале центральное место. Тут были и развернутые теоретические статьи, утверждающие новые романтические принципы литературы и театра, и многочисленные частные работы об отдельных писателях и произведениях. Целью этой второй категории материалов было отыскание убедительной генеалогии романтизма, подтверждающей правоту выдвигаемых романтических принципов. Для доказательства своей правоты кончилиаторцы постоянно ссылаются на художественную практику Шекспира, а из писателей более близкого времени — на Гёте, Шиллера, Байрона и Мари-Жозефа Шенье.

Из внушительного количества статей, помещенных в журнале за тринадцатый месяцев его существования, наибольшего внимания заслуживают работа Романьози «О поэзии различных эпох, рассмотренных в сравнении» и две блистательные статьи Эрмеса Висконти — «Начальные понятия о романтиче-

ской поэзии» и «Диалог об единстве времени и места в драме». Этими работами были заложены теоретические основы итальянского романтизма, получившие затем окончательную разработку в трудах А. Мандзони.

Ряд положений Романьози и Висконти совпадал с известными определениями романтизма, которые дали в свое время А. В. Шлегель и мадам де Сталь. Это прежде всего самое общее определение романтической литературы как литературы национальной и непременно созвучной современности. Кроме того, с точки зрения Романьози и Висконти (как, впрочем, и Шлегеля), литература древних греков — такая же романтическая литература, как литература Шекспира и Мильтона, так как Гомер или Софокл выражали идеалы и настроения своего времени. Оригинальным литераторам античного мира противопоставлялась литература европейского классицизма, построенная на априорных искусственных правилах, подражании и потому нежизненная и недееспособная.

Уточняя свою мысль, Висконти предлагает даже такую разграничительную формулу для античного классицизма и классицизма нового времени. Он пишет: «Дабы лишний раз подчеркнуть различие, мы назовем классиками греков и римлян, а современных их подражателей назовем классицистами».

По мере уточнения своего понимания романтизма Романьози и Висконти начинают расходиться со своими германскими единомышленниками. Любопытно, например, само перечисление проблем и исторических фактов, которые, по мнению Висконти, должны стать предметом изображения у писателей романтиков. Не отрицая случаев возможного обращения к истории античного мира «как части нашего социального опыта», Висконти призывает к решению проблем более животрепещущих: «В настоящее время имеется налицо представление о различных климатах на земле: гражданский прогресс — от военно-теократического феодализма к недавно провозглашенным конституциям; формы правления, начиная от чистой демократии при отсутствии рабства и кончая абсолютными монархиями; формы политических отношений от изолированно существующих диких племен до Священного союза. Сопоставлять это бесконечное сцепление фактов с теми, которые были в распоряжении Лукиана и Вергилия, — все равно что сравнивать Атлантический океан с озером Комо». То есть он прямо говорит, что современному читателю и зрителю куда интереснее знать о конституции 1812 года в Испании, об отложении Соединенных Штатов от Англии или о насилиях, чинимых Священным союзом над малыми странами, чем слушать антиисторичные декламации «о слепом усердии благонамерен-

ных убийц Цезаря или, что еще хуже, о жертвоприношении в Авлиде».

Но, восставая против использования современными писателями античной мифологии, Висконти делает еще одно чрезвычайно важное замечание: «Те же самые причины, согласно которым мифология изжила себя, предписывают расстаться также и с пресловутыми похождениями выдуманных паладинов, с феями, колдуньями, волшебными замками и заколдованными островами. Они тоже отошли в область преданий, и рыцарский идеал не является уже больше вождельным предметом наших возвышенных устремлений». Не лучше ли, восклицает далее Висконти, обратиться к тому «духу рыцарства, заблеставшему невиданным ранее благородством под знаменами Вашингтона среди французских волонтеров, которые устремились туда, воодушевленные свободлюбивыми идеями»? И тут Висконти прямо полемизирует с Бершэ: «Читая рассказы о явлениях призраков и других ужасных видений, нельзя, конечно, забывать, что многие из них порождены местными поверьями: вымысел о «Диком охотнике» — поверье многих тысяч немецких крестьян и ремесленников. Но достаточно ли этого, чтобы вдохновить поэта? Разумеется, этим не следует пренебрегать, если иметь в виду прежде всего рукоплескания толпы. Слов нет, «Дикий охотник» Бюргера пользовался огромным успехом во всей Германии (и не в ней одной!). Но поэту надо отказаться от всего того, что унижает искусство, заставляя его служить обману и увековечению невежества. Эстетические задачи всех направлений искусства должны быть подчинены одной главной цели — усовершенствованию человечества, благу общества и отдельной личности».

Вот, собственно, исчерпывающая политическая и эстетическая программа кончилияторцев. Из последних слов — лозунга Висконти совершенно ясно ее отличие от заальпийского романтизма философско-идеалистического толка. Не противопоставление индивида погрязшему в пороках обществу, не изъятие человека из окружающей его среды и не провозглашение самоценности человеческого духа в ущерб общественному его предназначению, а ассоциация свободных личностей во имя установления наиболее справедливого человеческого правопорядка. Этот общественный пафос и отсутствие индивидуализма придали итальянскому романтизму совершенно специфическую морально-этическую окраску.

Однако не надо думать, что итальянские романтики — даже те, кто сплотился вокруг «Кончилияторе», — были абсолютно едины в своих взглядах. Например, некоторым из наиболее ортодоксальных кончилияторцев казалось, что скепсис Вискон-

ти по отношению к сюжетам типа «Леноры» Бюргера является чуть ли не уступкой классицистам. А умеренный тон статьи Романьози привел Бершэ в такую ярость, что Эрмесу Висконти удалось с очень большим трудом убедить его в том, что Романьози дает в основных чертах правильное толкование позиций итальянских романтиков и что его статья особенно полезна отсутствием в ней полемической запальчивости. Но все разногласия частного порядка отступали на второй план перед общностью политической цели. На страницы журнала эти споры не выносились.

Статьи Романьози и Висконти оказали сильнейшее влияние на теорию и практику итальянского романтизма. Простота и доступность изложения делали их интересными не для узкого круга писателей-единоверцев, а для довольно широкого круга тогдашних читателей. Посылая «Начальные понятия о романтической поэзии» видному французскому литератору и ученому Клоду Фориэлю, А. Мандзони писал: «Не мне говорить Вам, что автор еще интереснее, чем его работа; в этой работе он стремился быть максимально простым и доступным для широкого читателя... Я надеюсь, что Вы сумеете по-настоящему оценить эту небольшую работу не только потому, что в ней содержится много новых частных, но и по тому, как автор сумел систематизировать и изложить вещи, уже более или менее известные».

Очень высокую оценку трудам Висконти дал Гёте, считавший Висконти наиболее сильным теоретиком итальянского романтизма за его «остроту ума, замечательную ясность мысли и глубокие знания античной и новой литератур». Не менее высокую оценку давал ему и Стендаль, писавший о Висконти как о «первом и лучшем итальянском философе». Впрочем, мнение Стендаля лучше всего может быть охарактеризовано тем фактом, что в своей книге «Расин и Шекспир» он довольно точно воспроизвел ряд важнейших мест «Диалога о единстве времени и места в драме» Висконти.

За литературной полемикой против классицизма австрийская администрация довольно быстро рассмотрела цели гораздо более серьезные. Но поскольку кончилиаторцы держались в рамках, не допуская прямого вмешательства полиции, — то сперва власти решили вести борьбу тем же оружием. В помощь бесславно провалившемуся журналу «Итальянская библиотека» они инспирировали новое издание — журнал «Accattabrighe ossia classico romantimachia» («Задира, или Война классицистов и романтиков»). Новый журнал финансировался полицейским ведомством, а во главе его был поставлен австрийский агент Труссардо Галеппио, что окончательно скомпроме-

тировало это начинание. Вышло всего немногим более десятка номеров, и журнал пришлось закрыть вследствие отсутствия подписчиков.

Растущая популярность «Кончилияторе» и не оставлявшее сомнений общее направление журнала вынудили миланского правителя графа Страссольдо принять меры более откровенные. Сначала был дан нагоняй цензуре за послабления и нерадивость. Цензура поспешила наверстать упущенное. Она беспощадно вычеркивала все, что хоть кому-то могло показаться малейшим намеком на антиавстрийские настроения. Кончилияторцы приняли вызов и стали обозначать все вычеркнутые цензурой места зияющими пропусками. Дело дошло до того, что однажды, когда цензура наложила запрет на статью Сильвио Пеллико о байроновском «Чайльд Гарольде», номер журнала вышел наполовину пустым. Виновник писал по этому поводу брату: «Зияние произвело большее впечатление на миланцев, чем если бы это была настоящая филиппика». За безмолвной борьбой кончилияторцев с полицейской цензурой с напряжением следила вся ломбардская столица. Распря приняла чисто политическую окраску. Классицисты, продолжавшие атаковать «Кончилияторе», были в глазах общественного мнения прямыми пособниками австрийцев. За романтиками окончательно упрочилась слава политических либералов, и в восприятии итальянцев того времени термины «романтик» и «либерал» надолго слились в своем значении.

Однако силы были неравны, и после вызова Пеллико к графу Страссольдо, поставившему невыполнимое условие вообще не касаться никаких политических тем, журнал пришлось закрыть.

Спустя год после закрытия журнала Пеллико и его ближайшие друзья были арестованы как заговорщики, приговорены к смертной казни и лицемерно «помилованы», чтобы потом целых десять лет томиться в каменных казематах Шпильберга. Но движение, ими поднятое, уже невозможно было заглушить. Значение журнала «Кончилияторе» для формирования политической идеологии итальянского общества было значительно шире, чем факт личного участия его издателей в тайных обществах. Узкая заговорщицкая тактика отдельных карбонарских обществ была отвергнута историей, а пропаганда патриотических свободолюбивых идей и воспитание самосознания привели к массовому победоносному выступлению итальянского народа. Эресом Висконти на страницах «Кончилияторе» были обронены замечательные слова: «...заслуживает серьезного порицания тот, кто сегодня, следуя примеру Альфьери, написавшего трагедию «Брут Младший»,

позволит себе одобрить убийство Цезаря. Мы назовем такого писателя классицистом, потому что он оценивает заговор Брута, исходя из устаревших представлений... И мы назовем романтиком того, кто, напротив, основываясь на современных представлениях, осудит неосторожность этого предприятия и с сожалением отзовется о слепом усердии двух благонамеренных убийц».

Эти слова — не только пророческая характеристика того, что произошло с несчастными сотоварищами Висконти, но и первая в итальянской литературе попытка внести в художественное осмысление того или иного факта исторический подход.

Законченной стройной теории романтического театра кончилиаторцы не создали. Большинство их выкладок строилось по чисто негативному принципу отказа от жестокого классицистского регламента. Едва ли не девять десятых их рассуждений о театре (здесь и в дальнейшем речь будет идти исключительно о трагедии, так как вопросами «низких» жанров они почти не занимались) сводятся к доказательству ложности пресловутых единств места и времени, мешающих достижению сценического правдоподобия, театральной иллюзии. Полемизируя, классицисты и романтики чаще всего пользуются приемом доведения аргументов противника до абсурда. Так, классицисты, нападая на вольности романтиков в обращении с временем и местом, говорят: «Ребенок в первом акте, бородач в последнем! Это абсурдно и нарушает всякое правдоподобие». Романтики соглашались с тем, что такая чрезмерность абсурдна, но говорят: «Вы основываетесь на чрезмерности, чтобы доказать необходимость правила «двадцати четырех часов», узаконенного Буало. Но ведь это значит быть похожим на того, кто, без труда доказав невыгоды анархии, пожелал бы сделать отсюда вывод, что нет ничего лучше в смысле правительства, чем правительство Константинополя». И дальше доказывают, что чрезмерная ограниченность действия во времени приводит авторов классицистских трагедий к вопиющему нарушению правды человеческих характеров. Для этого обычно берется вольтеровская «Заира» и сравнивается, к ее посрамлению, с шекспировским «Отелло».

По мере развенчания классицистских единств романтики — и, в частности, кончилиаторцы — вносили в свою аргументацию и более существенные теоретические положения. Так, например, Висконти в своем «Диалоге о единствах» эмпирически подошел к очень важному вопросу отбора фактов, «которые могут дать наиболее яркое представление» об описываемом историческом событии, явлении, том или другом выводимом на сцену характере. То есть он подходит вплотную к вопросу о

совершенно новом принципе типизации. Максимальное абстрагирование характера от окружающей среды было важнейшим законом классицистской драматургии. Характер героя романтической трагедии должен, по мысли Висконти, вытекать из общности точно подобранных, наиболее ярко рисующих этот характер обстоятельств. Выводимый на сцену персонаж должен быть прежде всего «жизнеподобен». Но для показа этих обстоятельств требуется больше время и большее пространство, чего никак не хотел допустить классицизм. Так, оспаривая полезность «единств» для театра, Висконти логически подошел к необычайно важному выводу о зависимости правдоподобия характера от предлагаемых обстоятельств.

Требование «отбора фактов» и их «исторического осмысления» оказалось самой перспективной частью позитивных выкладок Висконти. Представление об искусстве как способности изображать видимость, а не суть предметов и явлений помешало ему сделать дальнейшие заключения. «Отбор фактов» так и остался для Висконти «цепью внешних событий», которые художник выбирает по своему произволу для обрисовки «жизнеподобного» (а не жизненно правдивого!) характера. Под историческим же осмыслением фактов он понимает лишь строго сегодняшнюю оценку когда-то происходившего. Это не был еще подлинный историзм, основанный на раскрытии причинно-следственных связей. И, между прочим, осуждая Брута за убийство Цезаря, Висконти, сам того не подозревая, становится похожим на воспевшего их Альфьери с той лишь разницей, что для Альфьери была просто важна идея тираноборчества и соответствующий эпизод из римской истории показался ему на редкость подходящим, а Висконти рассматривал тот же эпизод с точки зрения здравомыслящего итальянца XIX века, не верившего в целесообразность единичного политического убийства, да еще стоявшего на позициях естественного права. По сути дела, оба они были антиисторичны. Но Альфьери судил, исходя из нужд своего времени, а Висконти — из своего. Отправляясь от им же предложенной классификации, Висконти мог вполне в данном случае причислить Альфьери к романтикам. Вообще надо заметить, что границы между романтизмом и классицизмом в классификации Висконти весьма зыбкие. Он и сам, вероятно, чувствовал это и потому ввел понятие «промежуточной литературы», не относящейся ни к романтизму, ни к классицизму.

Но как бы ни был ложен сам по себе исходный принцип, правота Висконти заключалась в том, что он первый в Италии попытался ввести оценочный элемент исторического порядка в выбор фактов.

Таким образом, в области теории кончилиаторды, и прежде всего Висконти, несмотря на неувязки и недоговоренности, все же приблизились к мысли о социально-историческом происхождении характера, предвосхищая тем самым один из основных принципов драматургии реализма.

Несколько иначе выглядела собственная художественная практика кончилиаторцев.

4

Сильвио Пеллико (1789—1854), главный редактор «Кончилиаторе», прославился не только как журналист, но и как драматург. В 1813 году он пишет трагедию на греческий сюжет «Лаодамия», вдохновившись Вергилием, работает над «Турном», не без влияния «Тиберия» Мари-Жозефа Шенье задумывает трагедию «Нерон», одновременно принимая за «Давида». Все это были, однако, чисто ученические начинания, не сыгравшие никакой роли в истории итальянского театра. Но 18 августа 1815 года в Королевском театре в Милане состоялась премьера его трагедии «Франческа да Римини». Успех ее был колоссальный, чему немало способствовала блистательная игра молодой примадонны театра Карлотты Маркионни в заглавной роли.

Значение этого спектакля для победы романтизма на сцене итальянцы сопоставляют со знаменитой премьерой «Эрнани» Виктора Гюго, вызвавшей во Франции бурную полемику между классицистами и романтиками. Вряд ли это справедливо. Успех «Франчески да Римини» несомненно был чисто политическим. В год, когда Италия решением Венского конгресса вновь была обращена в «географическое понятие», слова героя пьесы Паоло об Италии, «прекраснейшей из стран под солнцем», его призывы выступить в защиту матери-родины против ее врагов, а не проливать кровь на чужбине невесты за чьи интересы, восторги перед героями славного прошлого вызывали бурю рукоплесканий в зрительном зале. Это вполне понятно, так как страсти кипели и обстановка была самая накаленная. Австрийцы вернулись, но надежды на их изгнание еще не потухли. Упвали и на возможное возвращение неаполитанского короля Мюрата, в котором видели борца за единую независимую Италию, рассчитывали и на помощь Франции.

Монолог Паоло, в котором герой восклицал: «Теперь всегда мы будем едины, едины навеки! Я устал от призрачной славы, купленной ценой крови, которую я проливал за византийский трон в войне против народов, коих не имел причины ненавидеть. Император одарял меня вниманием и почестями, но ру-



Сильвио Пеллико

коплекскания мне не льстили. За кого я обаграл свой меч? За чужеземца. А разве нет у меня родины, для которой кровь ее сынов обернулась бы священным даром? За тебя, за тебя, моя Италия, я буду биться, если тебе будет грозить чужая ненависть. Разве ты не прекраснейшая из стран вселенной?..» — находил мгновенный отклик в душе зрителя. В словах Паоло зрители справедливо усматривали собственную биографию: и походы под знаменами императора Наполеона, мечтавшего о византийской короне, и гибель тысяч итальянцев на заснеженных полях России за эту чуждую им цель, и страстное желание взяться за мечи, чтобы отстоять свою свободу от посягательства австрийцев. Паоло говорил от имени живых соотечественников Пеллико. Действенность этого монолога заключалась не только в его прозрачно аллюзионном смысле, но

в самой стилистической окрашенности лексики. Такие слова и словосочетания, как: «единство», «кровь», «трон», «война», «ненависть», «обогранный кровью меч чужеземца», «кровь сынов — священный дар», «моя Италия» и т. д., взятые из лексикона политических ораторов, повторяясь из строки в строку, образовывали в совокупности такой ступок гражданских эмоций, который был способен расшевелить самого бесстрастного зрителя. Установка на впечатляющую морально-гражданскую лексику имела для романтиков чрезвычайно важное значение. Классицизм об этом заботился мало или не заботился вовсе. Слово для них было служебно, понятнейно. Для них ценность отдельного слова заключалась прежде всего в его терминологической, подсобной роли, помогающей предельно отчетливо выразить мысль. Отсюда — предпочтение к синтаксису, к смысловой, логической связи слов. Это коренится в эстетике классицизма, основанной на подчинении частного целому.

Романтики в своем стремлении к раскрепощению частного делали особый упор на раскрытие конкретного, индивидуального, исходя из признания человеческой личности высшей ценностью. Понятно, что это не могло не отразиться на всей их художественной системе. Ассоциативная способность слова давала им богатую возможность для раскрытия внутреннего мира человека, его психологии, мельчайших движений его души, а тем самым и для воздействия на человека. Они поняли, например, что обиходные слова политического лексикона или слова и фразеология общественно-морального плана простой своей концентрацией могут оказать на читателя (и особенно зрителя!) такое эмоциональное воздействие, которое окажется наверняка более действенным, чем чисто логические построения, раскрывающие с математической точностью ту же самую идею. Такие конкретные слова, как «родина» и «поработитель», «свобода» и «рабство», мгновенно рождали такой вихрь чувств и понятий, что не было никакого смысла пространно растолковывать их. В простых столкновениях слов разных эмоционально-смысловых зарядов таилось больше взрывчатой силы, чем в пространных риторических антитезах классицистской поэзии и драматургии. Отсюда у романтиков некоторая угловатость, «разорванность» фразы, большая свобода в сопряжении слов. Это была целая революция в словесном искусстве. Не без пользы для себя использовали это завоевание романтиков и реалисты.

Когда актер, игравший Паоло, кончил свой монолог, «восторг зала был неопиcуемый, — рассказывал о премьерe Сильвио Пеллико, — благородные чувства Паоло, его отрывистые

слова об Италии привели молодежь в восторг... В этом и состояло мое намерение». Эти двадцать задыхающихся от вложенных туда политических эмоций стихотворных строк предопределили успех трагедии. Зарядки, полученной зрительным залом, хватило на целых пять актов. Все последующее действие воспринималось в этом гражданском ореоле. А дальше рассказывалась трогательная история Паоло и Франчески, почерпнутая из дантовского «Ада». Правда, переосмысливая этот знаменитый эпизод для сцены, Пеллико внес в свою трактовку очень важную для современников поправку: любовь Паоло и Франчески не носит греховного характера, и потому финальная катастрофа — смерть Паоло и Франчески от руки Ланчотто (он муж Франчески и брат Паоло) — приобрела совершенно иную оценку. Пеллико снимает религиозный мотив неумолимого возмездия за грехопадение, как бы трогательно и естественно оно ни было, и переносит центр тяжести на морально-общественную оценку катастрофы. А причины этой катастрофы такие: постоянные междоусобные войны («когда брат на брата идет») разъединяют давно полюбивших друг друга Паоло и Франческу. Пока Паоло отсутствует, сражаясь на Востоке, его брат, Ланчотто, из соображений династического порядка женится на Франческе. Паоло возвращается (тут-то он и произносит свой знаменитый монолог!) и узнает о женитьбе брата. Катастрофа нарастает. Следует объяснение Паоло с Франческой; она его любит по-прежнему, но, верная супружескому долгу, решает уехать к отцу. Ланчотто узнает об их чувствах и, не веря в добродетель Франчески, подозревает их в сговоре. Наступает кровавая развязка. Братья готовы сразиться, Франческа бросается между ними, и Ланчотто пронзает ее мечом. Затем он пронзает и брата, отбросившего свою шпагу. Потрясенный этим двойным убийством, Ланчотто пытается пронзить мечом и себя. Его останавливает Гвидо, отец Франчески, словами: «Ты уж и так свою кровь пролил. Хватит!»

Конечно, было бы натяжкой утверждать, что сцена, когда Франческа бросается разнимать братьев и сама падает жертвой их взаимной ненависти, или финальные слова Гвидо: «Хватит проливать свою же кровь!» — являются прямыми аллегориями к братоубийственным войнам итальянцев, или что, наконец, вся трагедия Пеллико есть сплошная аллегория и что Франческа и Паоло — олицетворения судеб Италии. Но несомненно одно (и монолог Паоло является в этом смысле руководящим ключом трагедии): весь идейно-эмоциональный строй пьесы, ее, так сказать, «подтекст» направлен именно в эту сторону. При этом герои пьесы вовсе не являются каки-

ми-то условными фигурами, тенями-символами, а остаются живыми людьми с разработанной психологией. Недаром роль Франчески долгое время оставалась одной из любимых ролей лучших актрис итальянского театра.

Однако, каков бы ни был успех пьесы у современных зрителей, мнение литературных кругов отнюдь не было единодушным. Наиболее крайнюю позицию занял Уго Фосколо, которому пьеса резко не понравилась. Он советовал автору сжечь ее. Лодовико Бреме, напротив, считал ее лучшей итальянской трагедией после трагедий Альфьери. Мандзони, признававший общественное значение пьесы, отрицательно относился к ней как образцу романтической драматургии. Он видел в ней больше сходства с Альфьери, чем с идеалом романтической драмы. И тут он был несомненно прав. Количество персонажей, композиция, ведение сюжета, даже соблюдение «единств» безусловно роднили «Франческу» с трагедиями Альфьери. Мандзони досадовал на условность исторической обстановки в трагедии, на излишнюю экзальтацию чувств персонажей пьесы, на анахронизмы в разработке характеров.

«Франческа да Римини», несмотря на явную оглядку на классицизм Альфьери,— заметная веха в формировании итальянского романтизма в театре. Сильвио Пеллико колеблет стилистическую структуру языка трагедии, обновляет ее словарь множеством слов-лозунгов из обихода политической ораторской речи, восходящей еще к якобинскому периоду, ослабляет внимание к нормативным законам поэтического синтаксиса и делает упор на слово многозначное, ассоциативное, эмоционально емкое.

Таков, собственно, тот итог в области драматургии, который был достигнут писателями-романтиками к моменту появления теоретических трактатов в журнале «Кончильяторе». Теория опиралась на практику итальянской трагической сцены (учитывая, правда, опыт зарубежного театра), но сумела значительно ее опередить.

После «Франчески» Пеллико сочиняет еще трагедию «Эуфемиио ди Мессина» (1820), вызвавшую большой шум. В ней рассказывается о событиях IX века, когда в Сицилию вторглись войска сарацин под командованием Эуфемиио, в прошлом — сицилийского военачальника. Пеллико обратился в цензуру за разрешением на постановку. В постановке было отказано, и пьесу разрешили только к печати. В нашествии сарацин цензура усмотрела прямой намек на вторжение в Италию австрийцев.

«Итальянская библиотека» поспешила обрушить на автора громы и молнии. Вскоре Пеллико был арестован за участие в

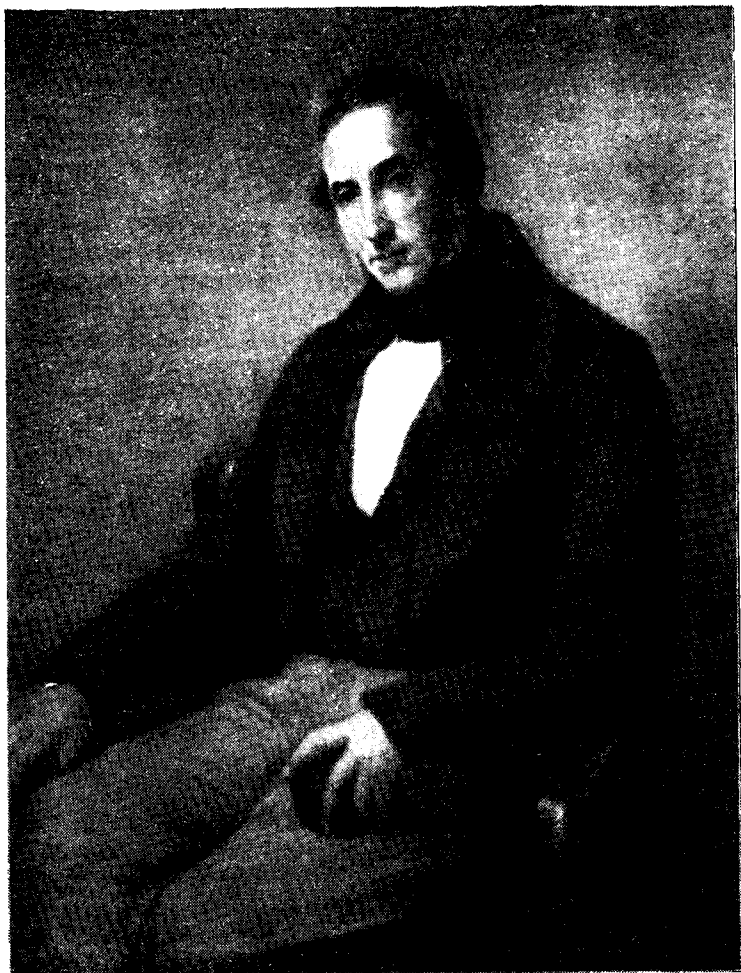
карбонарском заговоре. Его приговорили к смертной казни, но потом казнь была заменена заточением в крепость. Первое время Пеллико находился в венецианской тюрьме. Там он написал две трагедии — «Эстер д'Энгадди» и «Иджиния д'Асти». В казематах крепости Шпильберг была написана еще одна трагедия — «Леоньеро да Дертоне» (на тему об ужасах чужеземного ига).

После выхода на свободу Пеллико публикует свою самую знаменитую книгу «Мои темницы», принесшую автору мировую славу. На современников она произвела потрясающее впечатление. Ею зачитывались в самых отдаленных уголках земного шара. Несмотря на дух христианского смирения, записки Пеллико сыграли колоссальную революционизирующую роль. Недаром Меттерних признавался, что эта книга доставила ему больше хлопот, чем военное поражение. Продолжал Пеллико писать и для сцены. Но революционный дух, свойственный его ранним трагедиям, иссяк. «Томас Мор» вызвал резкое недовольство либералов, бывших друзей Пеллико, хотя спектакль с участием Карлотты Маркионни пользовался у зрителей несомненным успехом. Возможно, что тут сыграла роль личная популярность автора «Моих темниц». Но последняя его трагедия, «Конрадин» (1834), была освистана. Больше Пеллико уже не возвращался к театру. Всего им было написано двенадцать трагедий, часть из которых осталась в черновиках.

5

Алессандро Мандзони (1785—1873) был признанным вождем итальянских романтиков и, пожалуй, крупнейшим итальянским писателем XIX века. Своим творчеством он сильно содействовал упорядочению общенационального литературного итальянского языка, проложил пути современному реалистическому роману, а в области теории больше кого-либо другого способствовал утверждению эстетики романтического театра.

Мандзони не входил организационно ни в литературную группу журнала «Кончилияторе», ни в тайные или легальные политические общества и партии итальянского Рисорджименто. Но до конца жизни он оставался «совестью» революционной Италии. Вождем республиканской партии Джузеппе Мадзини писал: «Мандзони — наша общая страсть, с его именем сливается все, что есть благородного и великого в Италии... Возрождение народа было его целью, его верой, его всегдашним стремлением... Выбор сюжетов, истсакование их, их стилисти-



Алессандро Мандзони

ческое оформление, любая мелочь — все свидетельствовало о главном намерении покончить с господством феодального принципа, узурпировавшего власть». Или вот признание самого Мандзони: «Мадзини и я всегда верили в возможность создать независимую Италию только при условии единства. А вера в это единство была во мне столь велика, что я даже отважился сочинить такую уродливую стихотворную строчку:

«Свободными мы не будем, пока не станем едины». Эта «уродливая стихотворная строчка» из незаконченной канцоны 1815 года «Риминийское воззвание» облетела всю Италию, превратившись в политический лозунг. Национальный герой Италии Гарибальди сделал в 1862 году огромный крик, чтобы иметь возможность захватить в Милан и обнять Мандзони.

Похороны Мандзони в 1873 году превратились в национальный траур. Кончине великого писателя Джузеппе Верди посвятил свой знаменитый «Реквием».

Мандзони прожил восемьдесят восемь лет. Родился он за четыре года до французской революции 1789 года, был свидетелем европейских революций 1830 и 1848 годов и умер вскоре после Парижской коммуны, возвестившей уже новую историческую эру. Таким образом, время жизни Мандзони совпадает с целой исторической эпохой в жизни европейского общества. Он видел героическое рождение буржуазного общества и присутствовал при начале его бесславного заката. Мандзони начал с пламенной якобинской оратории «Триумф свободы» (1801), прославлявшей революцию, и кончил сухим ученым рассуждением «О французской революции 1789 года в сравнении с итальянской революцией 1859 года», где осуждал якобинские крайности. Изменения, которые претерпели его политические взгляды, были вполне закономерны. По своим убеждениям Мандзони принадлежал к умеренному крылу итальянских патриотов. Не исповедуя никаких узких программ конкретных политических группировок, Мандзони мыслил себе будущность Италии в виде единого независимого государства (ни в коем случае не конфедерации свободных итальянских государств!) с конституционно-монархическим или даже республиканским образом правления. Подобно многим итальянским патриотам, не исключая самого Мадзини, ему не казалась особенно принципиальной разница между республикой или парламентской монархией английского типа. Но чего он решительно добивался — это отказа от планов объединения Италии вокруг римского престола, как это предлагала неогвельфская программа. Мандзони выступал также решительно против освобождения Италии с военной помощью извне (речь шла о надеждах на Францию): «Чужая мускулистая рука может поднять с постели паралитика, но заставить его держаться прямо и шагать она не может».

Предел, к которому тяготели политические устремления Мандзони, оставался называемым — единая Италия и лишение пап светской власти. Что касается позиции Мандзони в социальных вопросах, то тут, начав с якобинства и уравнительных лозунгов французской революции, он постепенно перешел на

либерально-буржуазные позиции. Осуждение им Французских событий 1793 года следует понимать прежде всего как испуг перед ростом революционных настроений широких народных масс. Мандзони устраивали те завоевания Французской революции, которые были выгодны буржуазии и которые охотно сохранил Наполеон. Однако при оценке исторической роли Мандзони в развитии итальянской патриотической идеологии до 1848 года следует постоянно иметь в виду, что социальные вопросы, затронутые в его творчестве, отходили в восприятии современников на задний план, и их привлекала главным образом политическая целеустремленность творчества Мандзони и мобилизующая этическая его сила. Часто в позднейшей научной литературе о Мандзони делают особое ударение на христианско-религиозных мотивах в его творческой биографии. Мотивы эти существовали и были действительно весьма ощутимы. Сейчас мы вольны расценивать цикл «Священных гимнов» Мандзони, написанный в 1810—1820-х годах, с точки зрения их объективного идеологического и историко-литературного значения. Но современники и журнал «Кончилиаторе» прежде многих других увидели в гимнах не поэтизацию основных эпизодов христианского календаря и не призыв к смирению, а христианизацию основных идей просветительства XVIII века, идей свободы и человеческого братства. Призывы к стойкости и терпению воспринимались современниками не как призывы к капитуляции и смирению, а как ободрение духа будущих борцов за национальную независимость. Недаром эти гимны (написано было пять из двенадцати задуманных) писались вперемежку с такими откровенно политическими стихотворениями, как «14 апреля» (1814), «Риминийское воззвание» (1815), «5 мая» (на смерть Наполеона, 1821) и «21 марта» (о пьемонтской революции 1821 года). Именно в таком сочетании следует анализировать их гражданское значение, не рискуя опрометчиво обвинить Мандзони в политической бесприщипности.

Несмотря на прожитую им долгую жизнь, художественное наследие Мандзони крайне невелико: три небольшие поэмы, четыре стихотворные сатиры, четыре политические канцоны, священные гимны и около тридцати лирических стихотворений, включая короткие эпиграммы. Кроме того, им написаны две трагедии и всемирно известный исторический роман «Обрученные». Все это, за исключением нескольких стихотворений, было создано им до 1825—1827 годов, когда вышел в свет первый вариант романа (окончательную редакцию Мандзони придал ему в 1840—1842 годах). После 1827 года Мандзони всецело посвятил себя историческим и лингвистическим трудам.

Итак, все собственно художественное творчество Мандзони падает на первое двадцатипятилетие XIX века.

Обычно его делят на два условных периода: первый (примерно до 1810 года) до его пресловутого религиозного «обращения» и второй — с 1810—1812 годов до завершения первой редакции романа «Обрученные». Если отбросить довольно популярную легенду об «обращении» Мандзони в апреле 1810 года, когда, будучи в Париже, он попал в уличные манифестации по случаю бракосочетания Наполеона с дочерью австрийского императора Марией-Луизой и, спасаясь от давки, укрылся в церкви, где на него снизошла божественная благодать, то эту дату можно принять как условный рубеж, отделяющий раннее юношеское творчество Мандзони, во многом еще ученическое, от творчества зрелого периода. В своих первых произведениях Мандзони еще пытается найти себя в самых различных стихотворных жанрах (поэмы, сонеты, сатиры, эпиграммы и пр.), он еще сильно подражателен. Особенно заметно его увлечение Монти. Лирика его скована традициями классицизма. Но вместе с тем уже в ней нельзя не заметить попыток найти свой путь, «никем не исхоженный» (сонет «К музе»).

Наиболее значительное произведение первого периода — несомненно стихотворение «На смерть Карло Имбонати» (1806), где Мандзони в необыкновенно прочувствованных строках начертал идеал поэта-гражданина, глашатая правды. Это стихотворение знаменует собой гораздо более убедительный поворот к новому, чем легендарное «обращение» 1810 года. В нем очевидно присутствуют свойства совершенно новой гражданской поэзии не только в смысле предначертанной там программы, но и с точки зрения наличия элементов нового романтического стиля.

Таким образом, написание «Священных гимнов» и политической лирики 1810-х — начала 1820-х годов не было в литературной эволюции Мандзони «чудом», а явилось логическим итогом предшествующих поисков. Это понимали наиболее прозорливые современники Мандзони.

«Поиски нового неисхоженного пути», предпринятые Мандзони в первом периоде творчества, увенчались успехом. Он пришел к романтической поэзии, гражданской по содержанию и сугубо индивидуальной по выражению. Политические стихи 1814—1821 годов, «Священные гимны» и лирические хоры из трагедий образуют в своей совокупности единый цикл гражданской лирики, который в равной степени позволяет судить и о политической идеологии Мандзони и о его взглядах на воспитательную, морально-этическую задачу поэзии.

Мандзони видел назначение искусства в его способности к гражданскому и нравственному совершенствованию общества. Эти цели искусства были для Мандзони неразделимы. И нет никакого смысла, нарочито подчеркивая религиозность Мандзони, противопоставлять его гражданско-патриотические устремления христианско-философскому осмыслению этических задач искусства. Мандзони был человеком религиозным, но никогда не был церковником. Недопустимым вмешательством церкви в гражданские дела была непоколебимым убеждением Мандзони. Его христианство носило чисто светский характер. В идеях христианства Мандзони усматривал ту моральную силу, которая удерживала человечество от преступлений и порчи нравов.

Религиозные идеи представлялись ему неким сдерживающим началом против крайностей якобинизма. Но в период, когда народные массы, и в первую очередь итальянский пролетариат, не были еще реальной политической силой, это свойство Мандзони-писателя не имело активного значения. Призывы к стойкости духа, гражданским добродетелям и нравственному совершенствованию не имели в глазах читателей и зрителей религиозной цены, а ощущались лишь в гражданском их значении. В 1810-е годы, в период становления карбонарской идеологии, охватывающей сравнительно узкие круги итальянской буржуазной интеллигенции, христианство Мандзони не выходило за рамки эстетической проблематики новой литературной школы. Общественно-идеологической силы оно тогда не имело.

В год ареста Сильвио Пеллико вышла из печати первая трагедия Мандзони «Граф Карманьола» (1820). В 1822 году Мандзони кончает свою вторую трагедию, «Адельгиз», и задумывает третью — «Спартак», которая не пошла дальше набросков. Вместе с «Франческой да Римини» Сильвио Пеллико трагедии Мандзони положили начало романтической драматургии.

Мандзони шел в своих драмах совершенно другими путями, чем Альфьери. Его образцами были не французские классицисты, а Шекспир и главным образом Гёте и Шиллер. В пьесах Мандзони нет строго рационализированного анализа чувств и страстей, композиционной организованности по классицистскому канону, погони за лаконизмом. Мандзони, как романтику, была чужда точная алгебра в изображении переживаний героев. Он любил давать простор их душевным излияниям. Героинка его драм была менее сдержанная, более экспансивная, доходчивая. Но что стало неотъемлемым, почти жанровым признаком итальянской романтической драмы — она была вся пропитана «патриотическими», то есть либеральными, освободительными и объединительными мотивами. Правда, в принципе введения этих

мстивов Мандзони настолько же расходился с Альфьери, как и со своим предшественником Сильвио Пеллико. Мандзони, поборнику исторической системы в трагедии, претила всякая обнаженная тенденциозность, носящая частный, не общеобязательный, временный характер. Он полагал, что все, кому дорого дело национального возрождения, не должны пользоваться историей своей страны в узких тактических целях своей политической группировки. Одному будущее Италии мерещилось в форме конфедерации свободных республик, другой, сторонник неогвельфизма, видел спасение страны в сплочении вокруг папского престола. Третий усматривал выход из положения в поддержке представителей Савойской династии и всю вину за исторические беды Италии возлагал на папство и потому сетовал на то, что авиньонское пленение не продолжалось вечно. С точки зрения Мандзони, не надо было подчеркивать разногласия. Смысл обращения к сюжетам из национальной истории Мандзони видел прежде всего в показе таких фактов и таких исторических эпох, которые бы проясняли самые существенные, характерные явления прошлого, приведшие потом к неисчислимым бедственным последствиям как исторического, так и морального порядка. При таком понимании задач трагедии ему казалось, что назначение драматического автора во многом совпадает с назначением историка — показать факты такими, как они есть, а уж читатель или зритель сделает для себя поучительные выводы.

Обе трагедии Мандзони, в сущности, посвящены одной теме — историческим причинам упадка Италии. В «Графе Карманьоле» рассказывается о внутренних раздорах в стране, в «Адельгизе» — о ложности надежд на помощь чужестранцев.

Тема первой трагедии близко соприкасается с одной из политических тем, затронутых во «Франческе да Римини». В трагедии Мандзони рассказывается история графа Карманьола, одного из кондотьеров XV века. Сначала он служил под знаменем Милана, а потом, оскорбленный герцогом, перешел на сторону Венеции, хотя между Миланом и Венецией шла в это время война. Венецианцы приняли его, ибо Карманьола был удачливым и талантливым полководцем. Он одержал ряд блистательных побед, но потом комиссары венецианской армии раскрыли факты, изобличающие изменнические замыслы Карманьола. Мандзони не верил этим обвинениям, снял мотив измены и даже предпослал трагедии историческое исследование, обеляющее Карманьола. Современные историки считают эту измену правдоподобной. Как бы то ни было, Карманьола был арестован: его судили, приговорили к смерти и обезглавили.

У Сильвио Пеллико тема опустошительных и бедственных для Италии внутренних раздоров, а также вывод о необходимости единства и призыв обрушиться на общего врага (австрийцев) даны устами Паоло. То, что он говорит, — это прямая аллюзия, анахронизм, завуалированная авторская речь.

Иначе поступает Мандзони. Все содержание трагедии и есть раскрытие этой темы на строго историческом материале, без анахронизмов и перелидовок. Мандзони задался целью написать трагедию, которая не только раскрывала бы через характерный эпизод суть исторических событий, приведших Италию к неисчислимым бедам, но и показывала бы то неизбежное зло, которое порождает подобные исторические обстоятельства. Он хотел показать человека, чья судьба обусловлена средой. Споря с французским критиком Шове, Мандзони писал: «...только в самой истории я могу обнаружить характер, свойственный людям и эпохе, которые я хочу нарисовать. Одна из наиболее ярких черт этой эпохи... — это такая ревнивая жажда власти, авторитета; такое тревожное и подозрительное недоверие ко всему, что могло бы, не скажу, уничтожить, но ограничить их ненадолго; это до такой степени утрированная потребность в политическом уважении, что люди легко шли на преступление, чтобы защитить не только власть, но репутацию власти. Эти идеи были настолько господствующими, что они изменили все характеры как управляемых, так и правящих, создали политику, мораль и, что самое ужасное, религиозную мораль, которая смогла ужиться с этими идеями. Человеческая жизнь считалась чем-то настолько мало священным, что казалось не обязательным ждать, пока она станет действительно опасной для правителей, чтобы отнять ее у человека... Вот при таких-то обстоятельствах, среди таких учреждений я вижу человека, в котором все, что он имеет великодушного, благородного и пылкого, противоречит им... человека, которого ищут сильные мира сего, потому что они в нем нуждаются, в то же время ненавидя его за его превосходство, за его непокорный и гордый нрав...»

Мандзони приводит еще множество доводов в пользу выбора именно этого характера. Он видел определенную аналогию между тем, что произошло в XV веке, и тем, что происходило на его глазах сразу после реставрации старого режима. Это была вполне законная историческая аналогия, не требовавшая никакого маскарада. Объективность изложения исторического материала не мешала аналогиям с современностью. Такие аналогии допустимы и не будут являться анахронизмами даже в самой реалистической драме. Подобными аналогиями Мандзони широко пользовался в своей второй трагедии «Адельгиз», в которой можно найти и почти точные цитаты из Наполеона и из Мюрата.

Как уступку старой традиции, хотя и в полном согласии со своим принципом историзма в трагедии, Мандзони ввел в пьесы лирические хоры, в уста которых он вкладывал свои наиболее важные авторские размышления. В «Графе Карманьоле» хор выступает в момент победы венецианцев над миланскими войсками и, вместо того чтобы торжествовать, оплакивает эту победу, потому что и на стороне побежденных и на стороне победителей убиты, изранены, искалечены *итальянцы*. Хор сокрушается, потому что эта битва, принеся победу венецианцам и Карманьоле, была торжеством братоубийства. К чему приводит братоубийственная война? К тому, что страна становится легкой добычей чужеземных поработителей. Когда итальянцы перестанут воевать между собой, чужеземцам будет не так просто победить Италию, потому что страна не будет разобщена, она станет едина.

В «Адельгизе» Мандзони рассказывает о борьбе лангобардов с Карлом Великим и судьбе последнего короля лангобардов Дезидерия. Дочь Дезидерия Эрменгарда замужем за франкским королем Карлом Великим. Сын Адельгиз — военачальник в армии Дезидерия. Благодаря интригам папы, который боялся лангобардского наступления на Церковную область, Карл ополчился на лангобардов, с позором вернул Эрменгарду отцу, сам же двинулся во главе своих войск на лангобардскую державу. Адельгиз отбил первый натиск франков в горных ущельях Альп. Но как под Фермопилами в Древней Греции, изменники указали франкам обходные тропинки, и лангобарды были разбиты. Адельгиз, раненый, вынужден был отступить. Павия, столица Дезидерия, была взята, и царству лангобардов пришел конец.

Первый лирический хор «Адельгиза» выступает после победы лангобардов и говорит, что Италии нечего ждать хорошего от чужеземцев. С точки зрения итальянца, лангобарды — такие же чужеземные поработители, как и франки. Франки, победив лангобардов и захватив их территорию, не освободили Италию от чужеземцев. Наоборот, одно ярмо легло на другое, и исконный римский народ должен был страдать вдвойне. Второй хор «Адельгиза» связан с образом Эрменгарды. Отвергнутая Карлом, она постриглась в монахини. Тут ее настигла весть, что ее бывший тайно все еще любимый муж вторгся в Ломбардию, что отец ее пленен, брат умер от ран, страна покорена. Бесильная вынести столько ударов, Эрменгарда умирает. В момент ее смерти появляется хор и произносит очень красивую тираду о том, что принцесса стала невинной жертвой искупления за грехи ее прародителей, силой покоривших мирный народ и так долго державших его под своей пятой.

Все лирические мотивы трагедий Мандзони, таким образом, сходятся в одном узле: в протесте против чужеземного ига и порабощения свободного народа грубой военной силой. Это та же мысль, которая проводится и в его знаменитом романе «Обреченные». Мандзони, как и все его сверстники, деятели культурного движения Италии 1820-х годов, переживает жгучую жажду освобождения Италии и ее объединения.

6

Следом за Мандзони те же темы стали разрабатывать его последователи. Это совершалось в атмосфере, которая накалялась все больше и больше. Новые пророки свободы и единства обращались уже не только к зажиточным классам, ожидая отклика на свои призывы. Они обращались уже к народу, причем под словом «народ» понимались в это время не столько трудящиеся, сколько демократическая интеллигенция, и прежде всего студенчество.

И тут, начиная с конца 1820-х годов, разворачивается деятельность человека, который запечатлел все это движение своим трудом, своим героизмом, своим гражданским пафосом. Его характеристику оставил нам его заклятый враг, столп европейской реакции всей первой половины XIX века, Меттерних: «Никогда и никто в мире не доставлял мне больше хлопот, чем итальянский разбойник, худой, бледный, весь в лохмотьях, но красноречивый как буря, пламенный как апостол, хитрый как вор, развязный как комедиант, неутомимый как влюбленный. Имя ему Джузеппе Мадзини».

Общественным движением на своей родине Мадзини руководил из-за границы. Его программа сложилась на почве той социально-политической обстановки, которая царила в Италии и в которой отсутствовала организованная масса. Мадзини не ставил вопроса экономического преобразования страны и социального освобождения итальянского народа. К. Маркс указывал на идеалистические черты программы Мадзини, на отсутствие у него подлинной связи с массами, на игнорирование им экономических проблем. О социализме Мадзини В. И. Ленин сказал, что это не пролетарский, домарксовый социализм.

Но при всех противоречивых чертах буржуазной демократии и ее вождя Мадзини в условиях отсутствия зрелого и сознательного пролетариата они были реальной революционной силой и дали много примеров беззаветного революционного героизма.

Мадзини оказал значительное влияние и на развитие итальянской литературы. Он провозгласил ее задачей «призыв к

непрестанной борьбе» и поэтому утверждал необходимость создания идеально-героических образов, зовущих к мужеству, к восстанию, к непреклонной борьбе.

1820-е и 1830-е годы были временем мелких революционных вспышек, полных проявления высокого героизма и готовности к самопожертвованию, но заранее обреченных на неудачу. Главное значение этих вспышек заключалось в том, что они не давали заглухнуть тому радикальному патриотизму, который окрашивал все настроения этого периода.

В драматургии после Мандзони начинается полоса, когда революционные лозунги звучат полновеснее и смелее. Количество пьес увеличивается все более. И театр старается всеми правдами и неправдами показать публике прежде всего пьесы, наиболее насыщенные революционными мотивами.

Самым крупным драматургом этого времени был Джованни Баттиста Никколини (1782—1861) — активный деятель революционного движения, последователь Мадзини, драматург, творчество которого проникнуто гневом и ненавистью к поработителям родины и к религиозной реакции.

До 1848 года страстный республиканец, Никколини к либералам относился как к национальному несчастью, полностью отрицая возможность возрождения Италии под властью папы и категорически протестуя против вмешательства католической церкви в политическую жизнь страны.

Вслед за Мадзини Никколини провозгласил центральной задачей искусства борьбу за освобождение и объединение Италии. Для Никколини драматургия была важной формой общественно-политической деятельности, а в драматурге он видел прежде всего гражданина, пропагандиста, воспитателя. Именно убежденность в общественно-активной роли искусства вызывает у Никколини решительное неприятие немецкого романтизма, с его культом фантазии, утверждением бессилия человека перед роком, идеализацией средневековья.

Но в то же время Никколини отвергает и французских романтиков за критическую, обличительную направленность их творчества. В эстетической программе Никколини и Мадзини нашла прямое выражение ограниченность буржуазно-национальной революции. Игнорирование социальных вопросов было характерно для всех деятелей Рисорджименто, помыслы которых были направлены исключительно на борьбу за национальное освобождение Италии.

Никколини прямо выступает против изображения в драме социальных пороков, полагая, что это помешает морально-воспитательному воздействию искусства и формированию героического и патриотического духа народа.

Развивая мысли Мадзини, Никколини требует создания высоко идеальных образов. В своих трагедиях он отбирает тот исторический материал, который помогает ему акцентировать революционную устремленность его героев — патриотов и республиканцев, полных героического пафоса и романтической устремленности к подвигу. Трагедии его были всегда сознательно аллюзионны, вызывали у читателей и зрителей прямые ассоциации с современностью, звали к объединению Италии, освобождению ее от власти австрийцев, созданию демократической республики, уничтожению светской власти пап.

Никколини начал свою деятельность в 10-х годах XIX века, и первые его опыты были вдохновлены музою Альфьери. Сюжеты его пьес были мифологическими. Но вскоре он понял, что политические лозунги и призывы к гражданским чувствам, заключенные в оболочку античной мифологии или истории, не могут произвести такое впечатление, как в устах итальянских исторических деятелей.

Однако не сразу Никколини стал брать национальные сюжеты. Первой пьесой его нового направления был «Навуходоносор» (1819). Герой ее — ассирийский царь. Сюжет как будто бы очень далекий от современности, но характеристика центрального героя и подбор лиц, его окружающих, сделаны были так, что публика сейчас же догадалась, что дело тут не в ассирийцах. Навуходоносор — это Наполеон, жрец Митран — папа Пий VII, мать царя Васти — Летиция Рамоллино, Амита — Мария-Луиза, министр Асфен — Коленкур. Успех пьесы был огромный. В момент ее первого представления Наполеон находился на острове св. Елены, окруженный ореолом страдальца. Как говорил о нем А. С. Пушкин, «народов ненависть почил», и итальянские патриоты теперь готовы были простить Наполеону и Кампоформийский мир и другие его грехи перед Италией. Помнили только его благодеяния. И Никколини, который в «Навуходоносоре» тепло обрисовал облик опального героя, приобрел не только тосканскую, но и общетальянскую известность.

В 1827 году появилась пьеса, укрепившая еще больше известность Никколини, — «Антонио Фоскарини». В это время Никколини очень увлекался Байроном, и в частности его венецианскими пьесами. Не без влияния Байрона он выбрал и сюжет этой трагедии. Действие ее происходит в Венеции. Молодой венецианский патриот, сын дожа Антонио мечтает свергнуть господство патрициата, поддерживаемого инквизицией. Он осторожно готовит выступление, но его губит любовь к девушке, которую родители выдают замуж за главу инквизиционного трибунала. Вернувшись после долговременного отсутст-

вия из Венеции, Антонио застаёт любимую женой своего заклятого врага. При попытке увидаться с нею он попадает в руки полиции; его судят и казнят. Возлюбленная, неудачно пытавшаяся его спасти, лишает себя жизни.

В этой трагедии Никколини решительно выступает против деспотической власти, которая подавляет свободу, принижает народ, тем самым ослабляет Италию, способствует чужеземному нашествию. Монологи Антонио Фоскарини и его отца, дожа Венеции, полны патриотического пафоса, огромной любви к родине. Как центральная тема трагедии звучит взволнованный вопрос: «Как нам сберечь отчизну?» — и Никколини беспощадно осуждает методы знати — насилие, обман, угнетение народа, — противопоставляя им страстное свободолюбие республиканца Антонио. Антиирианические тирады этой пьесы были острозлободневны, направлены против тирании папы и австрийских властей.

Очень важным мотивом трагедии «Антонио Фоскарини» является попытка народного восстания в защиту Антонио. Правда, сенату удастся легко укротить народ: вынос на площадь знамен республики заставляет толпу умолкнуть, дрогнуть, рассеяться. Но тема народа продолжает звучать с ещё большей силой в следующих пьесах Никколини. Для него главное — поднять народ на героическую борьбу с иностранными поработителями. Никколини верит, что тирания, превращающая людей в безмолвных рабов, не навсегда сломила волю народа, что наступит день, когда народ восстанет и захватчики почувствуют силу его ударов.

Стремление к созданию народной трагедии привело к тому, что увлечение Альфьери, Мандзони, Байроном сменилось у Никколини острым интересом к Шекспиру и Шиллеру. Это отразилось в трагедиях, созданных Никколини в 1830—1840-х годах. В 1830 году появилась пьеса «Джованни да Прочида», в 1843 году — трагедия «Арнольд Брешианский». В промежутке между этими пьесами были написаны ещё три: «Розамунда английская», «Беатриче Ченчи», в которой Никколини повторил сюжет трагедии Шелли, и «Лодовико Сфорца».

«Джованни да Прочида» и «Арнольд Брешианский» — лучшие произведения Никколини. В обеих пьесах основным сюжетом становится политическая борьба: в «Джованни да Прочида» борьба сицилийцев против французского владычества в конце XIII века, в «Арнольде Брешианском» — борьба римского народа за свою свободу, против папы и императора в середине XII века. И тут и там действие развивается на фоне народных движений.

В «Арнольде Брешианском», созданном в годы революционного подъема, Никколини бесстрашно выступает против ка-

толической церкви и власти папы римского. Герой пьесы — страстный демократ и революционер, погибающий в борьбе с императором и папой. Обличительная сила пьесы, прозвучавший в ней пафос защиты демократической республики, ярко обрисованный в ней образ гордого, мужественного народного трибуна Арнольда Брешианского определили выдающееся место этой трагедии Никколини в итальянской литературе освободительной темы.

В «Арнольде Брешианском» значительно усилена роль народных масс. И это продиктовано не только глубокой верой Никколини в огромные силы народа, но и тем, что в 1840-х годах в национальное движение вступили значительно более широкие массы, чем в годы карбонарской революции.

Больше того, Никколини первый из итальянских романтиков показывает социальные противоречия между патрициатом и народом, в результате которых народ не хочет поддержать борьбу своих угнетателей — аристократов против захватчиков. Но, затронув таким образом объективную причину пассивности народа, Никколини полагает в то же время, что пробудить народ, поднять его на восстание может лишь могучая и деятельная личность вождя. Своеобразие развития итальянской революции, в которой долго действовали группы заговорщиков, изолированных от народа, порождало культ героя-одиночки, подвиг которого призван освободить родину. И Никколини сохранял эту традиционную веру итальянских революционеров.

Перегруженные политическими монологами, рисующие обобщенные, идеализированные образы, трагедии Никколини пользовались большой популярностью в годы освободительной революционной борьбы. Но, по существу, их скорей можно назвать драматическими поэмами, чем драмами, лиро-эпическое начало в них сильнее, чем действительное. Поэтому популярность их не была продолжительна. Нередко трагедиям Никколини закрывало доступ на сцену то обстоятельство, что в них слабо сделаны женские роли и крупные актрисы неохотно соглашались исполнять их. Но главное заключалось в цензурных запретах. Первое представление «Арнольда Брешианского», в отрывках, состоялось только в 1860 году, да и то по случаю юбилейной даты престарелого автора. При этом Эрнесто Росси пришлось еще добиваться разрешения на постановку хитроумными дипломатическими способами.

После «Арнольда» Никколини написал еще две трагедии — «Филиппо Строщи» и «Марий и Кимары», в которой поэт вернулся к античному сюжету. Обе значительно слабее прежних.

Уже в 1830-х годах пьесы Никколини начали вытесняться пьесами другого яркого представителя романтического направ-

ления — Карло Маренко (1800—1846). Он начинал как ученик Сильвио Пеллико, который благословил его первые драматургические опыты. Маренко, испытавший в дальнейшем другие влияния, всегда помнил вдохновляющие уроки мученика за итальянскую свободу.

В пьесах Маренко звучат те же мотивы, которые звучали у Пеллико, Мандзони и Никколини. Но Маренко был гораздо более чуток к требованиям репертуара и актеров, чем его предшественники. Он все время стремился сделать свою пьесу не только рупором политических настроений и политических требований, но сценически выразительной, действенной, дающей актерам яркий игровой материал. Это сказалось на судьбе его пьес. Произведения старших романтиков во второй половине XIX века стали редкими гостями на сцене, а произведения Маренко не сходят с репертуара до сих пор. И сейчас еще в Италии идут четыре его лучшие пьесы: «Эццелино» (1832), «Уголино» (1835), «Манфред» (1836) и «Пиа деи Толомеи» (1837). Героями этих пьес являются персонажи «Божественной комедии», хотя у Данте их образы раскрыты в очень разной мере. Эццелино, ломбардский тиран, один из вождей гибеллинизма, славный своими боевыми подвигами и нечеловеческой свирепостью, едва упоминается Данте в числе грешников, мучающихся в кровавом кипятке Флегетона. Уголино — герой потрясающей повести 33-й песни «Ада», правитель Пизы, погибший вместе с сыновьями и внуками в замурованной Башне голода. Манфред Гогенштауфен — блестящий рыцарь и человек, король Неаполя, погибший на поле славы под Беневентом. Пиа деи Толомеи — героиня романтической истории из жизни средневековой Сиены, погубленная мужем. Из этих четырех пьес слабее других первая, лучшей же является «Пиа деи Толомеи».

Пьесы Маренко уступают таким произведениям Никколини, как «Джованни да Прочида» или «Арнольд Брешианский». В них нет широкого политического фона, в них меньше выступает связь его героев с народными группировками. Но в них есть то, что в этот момент было наиболее существенным для театра: прекрасно сделанные роли — мужские и в особенности женские. Едва ли, например, появлялась на итальянской сцене сколько-нибудь значительная актриса, которая не сыграла бы роль Пии и не заставила бы зрителей оплакивать трагическую участь невинной женщины, замученной из-за пустых подозрений.

Сценические достоинства пьес Карло Маренко делали их очень доходчивыми, и это помогало ему добиться до публики и те политические лозунги, которые звучали в его пьесах. Он умел подавать их не так резко, как Мандзони и Никколини. Но это не мешало действенности его политических лозунгов. Не-

даром Джузеппе Мадзини, для которого политическая задача всегда была на первом плане, придавал такое большое значение пьесам Карло Маренко и так охотно анализировал отдельные его произведения.

Никколини и Маренко были не единственными представителями итальянской романтической драмы. Они были лишь наиболее крупными. Помимо них в 1830-х и 1840-х годах работали для сцены и другие драматурги, которые старались, пользуясь историческими сюжетами, показывать на сцене кипение страстей и подыскивать поводы для политических лозунгов, созвучных и беспрепятственно наравставшим революционным настроениям.

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Когда Альфьери высказывал свои взгляды на роль актера в будущем и на характер актерского мастерства, он указывал, что с такими актерами, которые сегодня играют Александра Македонского, а завтра Бригеллу, нельзя создать настоящего театра. Альфьери очень скептически относился к возможности перевоспитать наиболее многочисленную часть итальянских актеров, старых палладинов комедии масок и репертуара Гольдони. Чтобы театр был достоин драматургии Рисорджименто, необходимо было не только совершенствовать мастерство старых актеров, но и создавать совершенно новые актерские кадры.

Пока на сцене царила комедия Гольдони, романтический и трагедийный репертуар играл второстепенную роль, и это мешало появлению больших трагических актеров. Так продолжалось, во всяком случае, до якобинского периода. Театральная ситуация изменилась с приближением нового политического сдвига, выдвинувшего настоятельнейшее требование трагедии. Поначалу в трагедиях Альфьери, как и в других революционных пьесах, играли те же ненавистные Альфьери актеры-профессионалы, сжившиеся с репертуаром Гольдони и не забывшие еще своих импровизационных триумфов в комедии масок. Но по мере того как трагедия все более утверждалась на сцене, выдвигались и новые актерские кадры. Их отечески приветствовал, спускаясь иногда с олимпийских высот, сам Альфьери, не отказывавшийся приходить иной раз в репетиционные часы на сцену флорентийского театра, чтобы режиссировать свои пьесы. Эти новые актеры представляли собой чаще всего молодежь, если и не всегда принадлежавшую к зажиточным семьям, как

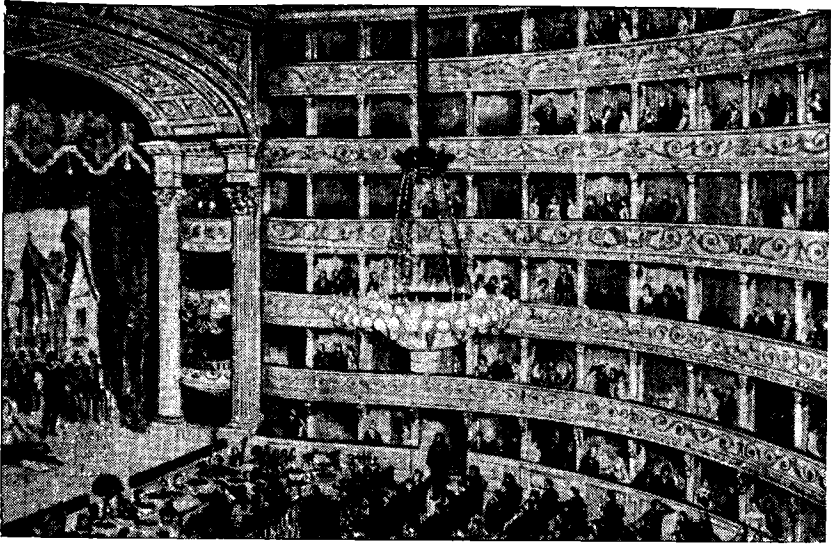
того хотелось Альфьери, то, во всяком случае, с первых же шагов на сцене старавшуюся приспособиться к требованиям нового репертуара. Но были среди них и ветераны старой сцены, честно перестраивавшие свое мастерство.

Таков был, например, Петронио Дзанерини — актер, который начал свою карьеру у Антонио Сакки и играл в поздних пьесах Гоцци, его драмах «второй манеры». Выступления его сопровождалось таким успехом, что Гоцци называл его первым комедийным актером Италии. После распада труппы Сакки в 80-х годах XVIII века Дзанерини пошел бродить по разным провинциальным сценам. О его деятельности становится известно вновь в конце 1780-х годов, притом в таких ролях, которые не имеют ничего общего с его прежним репертуаром. Он подряд выступает в двух трагедиях Монти — «Аристодем», где его видел и оставил о нем похвальный отзыв Гёте, и «Галеотто Манфреди».

Этот факт показывает, что, по-видимому, в течение нескольких лет, примерно между 1783 и 1787 годами, итальянская сцена переживала существенные перемены. Карьера Дзанерини развертывалась в этом новом направлении вплоть до 1802 года, когда он окончательно ушел со сцены.

Другой актерский силуэт. В 1773 году из маленькой тирольской деревни пришел в Верону юноша, которого звали Джакомо Модена. Он лелеял честолюбивую мысль научиться портняжному ремеслу и приступил к учению. Но когда ему случайно привелось увидеть представление какой-то странствующей актерской труппы в веронском амфитеатре, сразу оказалось, что судьба его будет связана не с наперстком и иглой, а с подмостками театра. Модена ушел с этой труппой и через пятнадцать лет занял в ней видное положение: он играл царей, придворных, тиранов. Он сделался прекрасным актером, ярким и своеобразным. Его артистическая подготовка началась и кончилась в театре. Этапами ее были игранные им роли, вес и значительность которых постепенно увеличивались. Известно, что он играл, например, Махмуда в персидской трилогии Гольдони; а в 1790-х годах у него за плечами было исполнение почти всех главных ролей в трагедиях Альфьери: Агамемнон, Полинник, Нерон, Креон, наконец, Саул, что свидетельствует о незаурядном даровании Модена. Саул — едва ли не лучшая роль в пьесах Альфьери, но вместе с тем и едва ли не самая трудная. Исполнение ее утверждает популярность сына Джакомо Модена, великого Густаво.

А вот целая семья очень одаренных актеров, в течение долгих лет украшавших итальянскую сцену. Анджело Маркионни, флорентинец, любил выступать в своем родном городе с декла-



Театр Аполло в Риме

мацией на всякого рода празднествах: читал оды, писавшиеся на случай, или, как было принято во Флоренции во все времена, — отрывки из «Божественной комедии». Но его тянуло к сцене. Он женился на актрисе Элизабет Бальдези и ушел с ней странствовать по итальянским сценам. Трое детей Андже-ло пошли в актеры: Луиджи (умер в 1864 году), Тереза (1785—1879) и знаменитая Карлотта Маркионни (1796—1861). Анджело, по-видимому, очень быстро сошел со сцены, а супруга его стала очень энергичным и даровитым директором труппы. Обе ее дочери выросли, можно сказать, за кулисами театра. С сыном она поссорилась надолго, ибо Луиджи не очень легко подчинялся властному характеру родительницы.

Судьба молодого поколения Маркионни, особенно обеих сестер, тесно связана с освободительным движением в Милане, центром которого был журнал «Кончилиаторе». Тереза была первой и единственной любовью Сильвио Пеллико. Но ни сна, ни ее сестра не захотели пожертвовать театром для личной жизни. Обе остались незамужними и делили свое время между сценой и литературными интересами. Салон обеих сестер в Милане в 1817—1820 годах был славен не только тем, что его посещала вся прогрессивная интеллигенция Милана и Ломбардии, но и тем, что сотрудники «Кончилиаторе» именно в этом сало-

не впервые сплотились в настоящую литературную труппу — провозвестницу итальянского романтизма.

На сцене царила Карлотта. Кто-то сказал, характеризуя ее игру: «У нашей Маркионни есть недостатки — у кого их нет! — но где она хороша, там она лучше всех». Ее большим поклонником был Стендаль, постоянно упоминающий ее имя в своих набросках об итальянской литературе и итальянском театре этих годов. Карьера Карлотты была полна такого блеска, как ни у одной из современных ей актрис.

На сцене она была с детства, и всякий раз, когда по пьесе требовалось, чтобы на сцене был ребенок, тащили либо Карлотту, либо Терезу, либо Луиджи. Но уже в 1811 году, когда Карлотте было пятнадцать лет, она занимала положение «первой любовницы» (*prima amogosa*). А год спустя она получила в труппе своей матери квалификацию «абсолютной примадонны» (*prima donna assoluta*), то есть настоящей примадонны, имевшей право выбирать роли в любой пьесе. Ее дебют состоялся в «Памеле» К. Гольдони и был настолько удачен, что никто уже не оспаривал ее первенства. Репертуар ее начал складываться естественно: с одной стороны, Гольдони, с другой — Альфьери. Из Гольдони она играла «Персидскую невесту», «Перуанку», «Прекрасную дикарку», а наряду с ними «Хитрую вдову» и «Трактирщицу». Любимыми ее ролями в трагедиях Альфьери были Мирра и Клитемнестра. Талант ее был большой и многогранный. Комедийные и трагедийные роли удавались ей одинаково хорошо. Сценическое обаяние, огромное мастерство в создании ярких образов поддерживали ее успех на высоком уровне в течение многих лет. Этому способствовала, конечно, и ее роль в литературно-просветительном течении.

Карлотта в течение двадцати пяти лет сохраняла первое положение в любой труппе, которую она украшала своим талантом. В конце этого срока, в 1839 году, она объявила, что уходит со сцены, она уже не так молода, и ей трудно играть молодые роли. Уговоры не привели ни к чему. С ней вместе ушла со сцены и Тереза.

Семейство Маркионни было связано преимущественно с Ломбардией, вообще с севером Италии. Тоскана в свою очередь выдвинула двух актеров, которые положили начало именно тому направлению в сценическом искусстве, которое было так дорого Альфьери. Это были Антонио Моррокези (1768—1838) и Пелегрино Бланес (ум. в 1823 году).

Моррокези родился в буржуазной семье. Он получил прекрасное классическое образование, учился в университете. Его готовили к карьере юриста, государственного служащего, ко-

тую делали молодые люди из зажиточных семейств. Но Антонио обманул надежды родных и юношей ушел на сцену. Он пришел туда без всякой профессиональной подготовки, но с неким художественным замыслом. Молодой актер считал (очевидно, познакомившись с высказываниями Альфьери), что трагедии великого драматурга играют не так, как нужно. И за долго до первых актерских дебютов он успел обдумать приемы исполнения трагедий и трагедийных ролей. У него были уже в то время свои теоретические взгляды на актерское мастерство. Он быстро вошел в репертуар Альфьери и в течение нескольких лет переиграл все наиболее выдающиеся роли в его трагедиях. Он редко выходил из круга творчества Альфьери и только однажды попробовал включить в свой репертуар шекспировскую пьесу. Это был «Гамлет». Но либо Моррокези, привыкший к пышной декламации альфьериевских героев, не сумел донести до зрительного зала всю глубину замысла Шекспира, либо публика недостаточно хорошо поняла образ датского принца — «Гамлет» в репертуаре не удержался. Репертуар Альфьери налагал на мастерство Моррокези определенный идейный отпечаток. Моррокези считал, что актер со сцены должен быть и пропагандистом определенных идей. Но время, на которое приходился расцвет творчества Моррокези, этой его общественной тенденции не благоприятствовало. Чтобы развернуться полностью, она должна была дожидаться прихода на сцену Густаво Модена.

С именем Моррокези связан еще один важный момент в истории итальянского театра. При Флорентийской Академии художеств в 1811 году была основана кафедра декламации и сценического искусства. Ее учреждение было, по-видимому, осуществлением одной из мыслей умершего за несколько лет до того Альфьери. Моррокези был избран первым профессором этой кафедры. Много лет подряд он читал лекции и в 1832 году выпустил книгу, излагавшую метод его преподавания. Однако странным образом ни сценическая деятельность Моррокези, которую он оставил в 1818 году, ни его преподавание не привели к созданию школы актерского искусства, носящей на себе отпечаток его индивидуальности или осуществлявшей его теоретические взгляды. Рост актерского мастерства в Италии пошел другим путем, чем классицистское в основном направлении творчества Моррокези.

Пелегрино Бланес (Паоло Белли), современник Моррокези, был, как и он, флорентийцем; он тоже вырос в обеспеченной семье и с юных лет обнаруживал неодолимое стремление к сцене. Но ему не так легко удалось осуществить свое желание. Ему просто пришлось бежать из дому, захватив с собой не-

большой чемодан с самыми необходимыми вещами. Он приехал в Неаполь, очень скоро был принят в труппу одного из игравших там театров и быстро выдвинулся в ролях альфьериевского репертуара. Это были годы Партенопейской республики. Царила революционная атмосфера, и у Бланеса завязались связи с наиболее передовыми людьми республики. В дальнейшем, когда восторжествовала контрреволюция, Бланес, как и многие деятели республики, попал в тюрьму и только бегством спасся от худшей участи. Он провел несколько лет во Франции, где дождался образования Итальянского королевства, и тогда стал одним из ведущих актеров в Италии. Ему очень покровительствовал вице-король Италии Евгений Богарне.

По характеру своего дарования Бланес был актером несколько более холодным, чем Моррокези. И, быть может, именно эта его особенность вызвала к нему такие горячие симпатии Альфьери. Поэт, долго присматривавшийся к игре Бланеса, сказал однажды: «Я бы хотел, чтобы все мои трагедии играл только Бланес». У Бланеса не было способности увлекаться ролью до самозабвения, как это часто бывало у Моррокези, и, чтобы возместить недостаток темперамента, он часто прибегал к приемам, отдававшим натурализмом. Например, в одной сцене, где герой появляется после того, как он по пьесе только что переплыл реку, Бланес приказывал облить себя водой перед выходом. В другой раз, когда он по пьесе должен был лишиться себя жизни, он умышленно ранил себя. Его постоянная партнерша актриса Пелланди после одного спектакля, где он чуть не зарубил ее мечом, самым решительным образом потребовала, чтобы у него отняли все настоящее оружие, колющее и режущее.

Когда появилась на сцене драматургия Никколини, Бланес стал играть в его пьесах и очень сдружился с молодым драматургом.

Благодаря Карлотте Маркионни, Моррокези и Бланесу актерское искусство в Италии стало выходить на широкую дорогу. Оно постепенно вбирало в себя все лучшее из старой школы комедии масок и из того, что обуславливалось новым общественным звучанием трагедий Альфьери и первых романтиков. И итальянская критика, и иностранные наблюдатели, например Стендаль, давали очень высокие оценки корифеям нового итальянского актерского искусства. Однако и у своих и у чужих все время оставалось впечатление, что на сцене царит еще некий художественный разнбой. Сцена нуждалась в художественном единстве. К этому вели общественные требования, заставляющие все время вливать в исполнение ролей больше патетики. Нужен был только человек, способный соединить

требования искусства и революционного момента. Такого человека Италия получила в лице Густаво Модена (1803—1861), сына Джакомо. Ему удалось не только дать нужное актерскому искусству единое направление, но также создать целую школу, десятки лет царившую на итальянских сценах.

Густаво Модена получил прекрасное образование в средней школе и поступил в Падуанский университет. Студентом он участвовал в каких-то политических вспышках, был ранен при столкновении с полицией. Окончив университет, он перебрался в Болонью, чтобы стать там адвокатом. Но так как влечение к театру было у него наследственным, Густаво быстро завел связи среди актеров, и однажды, когда перед представлением «Саула» Альфьери заболел исполнитель роли Давида, Модена предложил свои услуги: любимые роли в трагедиях Альфьери он давно знал наизусть. Дебют его прошел очень успешно и положил начало его выступлениям на сцене — сперва любительской, а потом и профессиональной. Между 1824 и 1830 годами он сыграл несколько крупных ролей, которые создали ему определенное имя, а в 1830 году уже занимал одно из первых положений в труппе, выступавшей в Лукке. Впрочем, его карьера скоро оборвалась: в 1831 году вспыхнуло революционное движение в Болонье, Густаво немедленно поехал туда и примкнул к группе революционеров, сражавшейся в горах с австрийскими полицейскими отрядами. Но так как у него и у его товарищей было больше революционного пыла, чем оружия, то полиция быстро с ними справилась. Были убитые и раненые, многих арестовали. Густаво удалось бежать. Зная, что имя его известно австрийским властям, он долго скрывался. Но, убедившись, что его опасения напрасны, он вскоре вернулся и продолжал играть. Его вновь оторвало от сцены еще одно революционное движение, после подавления которого он едва спасся от ареста и должен был больше семи лет пробывать во Франции. Вернуться он смог лишь в 1840 году.

В течение всего следующего десятилетия Модена делил свое время между сценой и политическими выступлениями всех видов, всегда радикальными, всегда пламенными, налагавшими печать на его искусство. Он был тесно связан с «Молодой Италией», постоянно переписывался с Мадзини, от которого получал руководящие указания и который очень его ценил. И свое настоящее призвание, призвание актера, Модена понимал, подчиняясь велениям момента и страстному патриотизму, совершенно определенно: он считал, что театр — это прежде всего трибуна, и всякий актер, как гражданин, должен пользоваться этой трибуной, чтобы проповедовать нужные лозунги, чтобы увлекать и заражать публику своими настроениями. Ак-



Густаво Модена

терское искусство, если оно способно захватить зрительный зал, должно служить художественными средствами целям политическим и национальным. Такие взгляды, естественно, привели к требованию, чтобы актер отдавал всего себя этой действенной художественной агитации. Он не должен оставаться спокойным, он не должен стараться подменять темперамент приемами мастерства. Ибо время такое, когда театр только этим путем может достойно выполнить свою общественную миссию.

В это десятилетие Модена переиграл огромное количество ролей. Его репертуар с самого начала был очень разнообразным. Конечно, он играл Альфьери, в трагедиях которого у него было много любимых ролей. В «Сауле» он играл сначала Давида, потом Саула; очень любил роль *Виргиния* и *Юния Брута*, превосходно исполнял роль *Филиппа II*. Лучшими его ролями в романтическом репертуаре были *Паоло* во «*Франческе да Римини*» *Пеллико* и *Адельгиз* в одноименной трагедии *Мандзони*. С огромным успехом выступал он также в иностранном классическом репертуаре, играл роли *Валленштейна* (*Шиллер*), *Магомета* (*Вольтер*), *Людовика XI* (*Делавинь*). Успех его непрерывно возрастал.

Но тут разразилась революция 1848 года. Модена бросил все и примкнул к движению. Его участие в различных выступлениях, его тесная дружба с *Мадзини*, приехавшим в Рим, чтобы направлять движение, сделали его видной политической фигурой. Он был выбран депутатом тосканского Учредительного собрания и здесь, заседаая на крайней левой, вел непрерывную борьбу с диктатором Тосканы, бывшим радикалом, изменившим революции, писателем *Гверацци*. Он до конца не сдавал своих позиций, и поэтому, когда восторжествовала реакция и в итальянские государства стали возвращаться их прежние хозяева, изгнанные революцией, Модена мог найти себе приют только в одном уголке своей родины, в *Пьемонте*. Там он и поселился окончательно в 1849 году. Он вернулся на сцену, и теперь его искусство получило свое завершение.

Для Модена театр был видом общественного служения. Он считал, что родина имеет право требовать от актера всегда, а в годы больших политических потрясений и политической борьбы особенно, всех его сил. Искусство дает ему власть над большими коллективами, проходящими через зрительный зал, и он не исполнит своего долга, если откажется вести их за собой к той цели, к которой зовет родина. Этими предпосылками питалось мастерство Модена. И так велико было его обаяние, что *Густаво* удалось собрать и повести за собой все лучшее, что было в итальянском актерстве того времени. Печатью



Густаво Модена в роли Паоло.
«Франческа да Римини» С. Пеллико

его политического горения, печатью его актерского гения была отмечена эволюция актерского мастерства в Италии вплоть до объединения страны, повернувшего Италию на новые пути. Достаточно сказать, что лучшие актеры этой эпохи, а частью и периода, последовавшего за воссоединением Италии, шли по его следам.

И если Моррокези, будучи профессором актерского искусства, не сумел создать школы, то Модена, который был только

актером и только патриотом, создал ее, не поднимаясь на кафедре, исключительно обаянием своего гения. Актеры, играя вместе с ним, учились у него, и уроки его, совершенно лишённые твердой методики, были так действенны, что успешно формировали искусство актера.

Модена жил и играл в Пьемонте вплоть до 1860 года, когда эпопея 1848 года получила свое громовое продолжение в экспедиции гарибальдиевской Тысячи. Когда была завоевана Сицилия и занят юг Италии, когда Гарибальди овладел Неаполем и в Теано состоялось его свидание с Виктором-Эммануилом, когда Неаполь переживал праздничное ликование, — любимый ученик Модена, Томмазо Сальвини, просил старика приехать в южную столицу, где он играл со своей труппой, и принять участие в ее спектаклях. Густаво это было нелегко. В последнее время его одолевали разные недуги, которые действовали на голос и мешали ему свободно двигаться по сцене. Но он не мог себе отказать в радости — посетить места недавних триумфов своего любимого героя. Он приехал, но по секрету от Сальвини, смотрел, затерявшись в зрительном зале, на его игру и отказался от гастролей. Модена не хотел показать, что силы и талант ему изменяют. Он вернулся в Турин и умер там год спустя (1861). В 1888 году были наконец напечатаны его интереснейшие письма, которым предпослана вступительная статья Джузеппе Мадзини.

Дело Модена продолжали его ученики, полнее других воплотившие его артистические и общественные идеалы: Аделаида Ристори, Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР 1848—1870 годов

ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Для итальянского театра в период между 1848 и 1870 годами характерен стремительный и мощный расцвет реалистического актерского искусства при идейно-художественном отставании драматургии. Причины этого явления коренятся в особенностях общественно-политической жизни страны.

Национально-освободительное движение в Италии достигает своего высшего подъема в 1848—1849 годах, когда, по образному выражению А. И. Герцена, «все в Европе бродит, работает, когда падают вековые стены, кумир валится за кумиром», когда «туча, висевшая над Европой, не позволявшая никому

свободно дышать, разразилась, молния за молнией, удар за ударом»¹.

После 1830 года в Италии, как и во всей Европе, революционная волна пошла на убыль. Торжествовала свирепая и тупая реакция. Казалось, были погашены последние искры итальянской свободы. Австрийская тирания в Ломбардии и Венеции получала деятельную поддержку Папской области, с ее армией монахов, римской полицией, отцами-иезуитами. Юг задыхался под деспотией Бурбонов. Шпионаж незримой сетью опутал страну. Малейшее проявление свободы мысли каралось тюрьмой, попытка к революционному действию — смертным приговором военного трибунала. Изгнание или эшафот были уделом патриотов. Италия пребывала в состоянии летаргии. Тень независимости сохранял один Пьемонт. Но долго так продолжаться не могло. В Италии начала поднимать голову буржуазия. Она становилась в те годы благодаря росту своего богатства и возросшему значению промышленности и торговли тем классом, от которого главным образом зависело освобождение страны от иноземного господства. Без этого освобождения не могло состояться воссоединение Италии в единое национально независимое государство. А воссоединение было необходимо для создания единого национального рынка, то есть для того, чтобы итальянская буржуазия могла подняться до уровня, достигнутого буржуазией более передовых стран Европы. Абсолютизм мешал буржуазии. Она требовала политических реформ.

Их инициатором стал папа Пий IX. Вступив в 1846 году на престол, он объявил амнистию политическим преступникам, создал сенат для управления Римской областью, государственный совет из светских лиц для выработки законов, смягчил цензуру и разрешил постройку железных дорог. Эти «реформы» создали новому папе ореол народолюбца.

Примеру папы последовал герцог Тосканы Леопольд II. Он опубликовал закон, разрешавший «почтительно обсуждать действия правительства». Возникают двадцать газет, со страниц которых звучат требования гражданских свобод.

Последним вступил на путь реформ король Сардинии и Пьемонта Карл-Альберт Савойский. Бурные народные демонстрации заставили его, опасаясь за целостность трона, эдиктом от 30 октября 1847 года реорганизовать государственный совет, создать гражданскую гвардию и объявить свободу печати.

Все эти реформы осуществлялись в интересах буржуазии, которая видела в них верное средство предотвратить народную революцию.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. VI, стр. 68, 69.

Первый этап воссоединительного движения спаял воедино народы Италии в стремлении порвать железную цепь австрийского деспотизма и очистить родину от оккупантов. Половинчатые реформы, проведенные к тому же только в трех областях страны, никого не удовлетворили. Реакционеры роптали, что уступки приведут к революции; революционеры требовали немедленно начать военные действия против Австрии.

Пока монархи колебались, вопрос решил народ. Движение началось снизу, и остановить его было невозможно. Первого января 1848 года в Милане, одном из самых промышленных городов Ломбардии, закрылись все сигарные лавки и фабрики. Целью «сигарного бунта» было ударить по австрийским доходам с табачной монополии. Двенадцатого января вспыхнуло давно подготавливавшееся восстание в Палермо. Народ изгнал правительственные войска из Сицилии. Революционное пламя перекинулось на континент. Неаполитанский король Фердинанд II вынужден был обнародовать конституцию.

События развивались стремительно. Карл-Альберт Савойский, подчиняясь требованиям либеральной буржуазии Пьемонта, опубликовал конституционный статут. Он сохранял силу вплоть до 1923 года, когда фашистская диктатура Муссолини выбросила за борт буржуазно-демократические свободы, завоеванные в боях за независимость. Почти одновременно с Пьемонтом представительный режим был введен в Тоскане. Опубликованием папского статута о двухпалатной системе завершился конституционный период национально-освободительного движения в Италии. Абсолютизм уступил теперь место представительному режиму.

На очередь встала освободительная война против Австрии. У всех на устах были слова поэта Мамели: «Италия пробудилась... Да объединит нас одно знамя, одна надежда! Поклянемся сделать родину свободной от Сицилии до Альп».

Сигналом к битве явились вести о событиях в Париже, Вене, Берлине. Революционная буря пронеслась над Европой, руша троны, сметая правительства, рождая надежды. Знамя борьбы за независимость Италии поднял Милан. Восемнадцатого марта 1848 года началось восстание против австрийского гарнизона, которым командовал фельдмаршал Радецкий. Патриоты разбили военные склады и вооружились. Их натиск принудил австрийцев покинуть город, «совершивший самую славную революцию из всех революций 1848 года»¹. Имея в тылу восставшую одновременно с Миланом Венецию, Радецкий метался под ударами партизанских отрядов.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 5, стр. 395.

Двадцать третьего марта была провозглашена Венецианская республика. А 25 марта король Пьемонта объявил войну Австрии. Напуганные народными демонстрациями, итальянские государи призывают своих подданных подняться на защиту общего дела.

Вначале Карл-Альберт наносил врагу одно поражение за другим. Однако усиление и успех республиканской пропаганды в стране, связанные отчасти с возвращением из эмиграции Мадзини, заставили его перейти к пассивной тактике. Это дало австрийцам время оправиться и подтянуть силы.

Один за другим изменяют итальянские монархи делу освобождения. Папа публично заявил, что отрекается от мысли о войне против Австрии. С полпути отозвал свои войска король Неаполя.

В эти решающие для судеб итальянской революции дни редактор республиканской газеты «Альба» получил из Германии письмо за подписью Карла Маркса. В нем сообщалось об открытии «Новой рейнской газеты» и о той платформе, которую она займет в спорных вопросах между Италией и Австрией: «Мы будем отстаивать дело итальянской независимости, мы будем вести смертельную борьбу против австрийского деспотизма в Италии, равно как и в Германии и в Польше. Братски протягиваем мы руку итальянскому народу и хотим ему доказать, что немецкий народ отвергает какое бы то ни было участие в его угнетении»¹.

В начале августа 1848 года «королевская война» была проиграна. По всей стране шел прилив революционных сил. В ноябре началась революция в Риме. Папа Пий IX бежал, призывая иностранных послов в свидетели «насилия». Девятого февраля 1849 года была провозглашена Римская республика. Она провела ряд демократических мер: конфискацию церковного имущества, передачу церковных земель беднейшим крестьянам, введение прогрессивного подоходного налога на богатей.

В этой обстановке, боясь потерять корону и популярность, Карл-Альберт возобновил военные действия против Австрии. Однако, разбитый при Новаре, он отрекся от престола и бежал в Португалию. Его сын Виктор-Эммануил II подписал перемирие. На севере страны восторжествовала реакция.

В это время на юге куется дело национальной измены. «Святой отец» призывает интервенцию католических стран — Франции, Австрии, Испании — для расправы с Римской республикой.

¹ К. Маркс. Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 37—38.

Чтобы удержать завоевания революции и отразить попытку иноземного вмешательства, диктаторская власть в Риме передается триумvirату, в который входит Мадзини.

Во главе республиканской армии встал легендарный герой борющейся Италии Джузеппе Гарибальди (1807—1882), один из тех, которых Ф. Энгельс называл величайшим характером «недосягаемого классического совершенства»¹. Профессиональный моряк, сын рыбака, Гарибальди в 1833 году вступил в «Молодую Италию», едва избежав смертной казни за участие в мятеже и бежал в Южную Америку, где провел более десяти лет. Сражаясь за независимость Уругвая, Гарибальди приобрел опыт и славу полководца и получил генеральский чин. В 1848 году он вернулся на родину, чтобы встать под ее знамена. После разгрома сардинской армии Гарибальди вместе с Мадзини сражался в Апеннинах во главе отряда волонтеров и нанес австрийцам немало жестоких ударов.

Возглавив оборону Рима, Гарибальди поочередно разбил французов, австрийцев, неаполитанцев, испанцев. В июне 1849 года Рим был осажден тридцатитысячной армией, посланной Луи Бонапартом: готовясь к захвату трона, новоиспеченный президент Французской республики стремился заручиться поддержкой церкви. В дни осады, длившейся около месяца, Гарибальди подавал пример находчивости, бесстрашия и выносливости. Когда правительство вынуждено было решиться на перемирие, он покинул Рим с четырьмя тысячами волонтеров и поспешил на помощь Венеции. Гарибальди был арестован правительством Пьемонта «за самовольное военное вмешательство» и выслан за пределы Италии. Одинокий, нищий, но не потерявший веры в дело свободы, он отправился в новое изгнание.

После пятимесячной осады, когда к ужасам бомбардировок присоединились голод и холера, последней сошла с поля итальянской битвы Венеция. В Тоскане и Сицилии уже давно царилла реакция. Республиканская Италия пала в борьбе.

Главными причинами, приведшими ее к поражению, были: во-первых, стихийность движения, оторванность мадзинистов от реальных условий Италии, недооценка революционных возможностей крестьянства, парламентаризм вместо установления революционной диктатуры и непримиримой социальной войны; во-вторых, предательство сардинской буржуазии, ее боязнь народных масс, ее нерешительность в борьбе с австрийцами; в-третьих, итальянская революция достигла своего апогея тогда, когда в остальной Европе уже торжествовала реакция;

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 25, ч. I, стр. 25.

это помогло контрреволюционной интервенции католических стран задушить итальянскую революцию.

1850-е годы были периодом крушения всех попыток поднять в Италии частичные восстания. «Петля, иначе говоря — Австрия, душит Венгрию, Ломбардию, Милан, Венецию; в Сицилии — расстрелы... право всюду поправано», — гремел голос Виктора Гюго. Раздробленная и скованная, страна снова была во власти своих и иноземных тиранов. Последним убежищем свободы был Пьемонт.

Экономический подъем северной Италии в 1850-х годах способствовал усилению национально-освободительного движения, но руководство им перешло теперь в руки умеренного буржуазно-дворянского крыла в лице графа Кавура, премьера сардинского правительства. Его целью было воссоединение Италии под главенством сардинской монархии. Ценой участия Пьемонта в Крымской войне против России Кавур добился от Наполеона III согласия на совместное военное выступление против Австрии в 1859 году.

Война вызвала такой размах революционного движения, что, убоявшись его влияния на Францию, Наполеон поспешил заключить сепаратный мир с Австрией, согласно которому предполагалось создать итальянскую конфедерацию под эгидой папы, причем Венеция должна была остаться за Австрией. В ответ на это предательство государства центральной Италии объединили свои войска под командованием Гарибальди. На призыв его начали стекаться волонтеры. Король Пьемонта отказывался признать условия мирного договора, пугая обоих императоров жупелом республики, которую в любой момент может провозгласить Гарибальди. Получив наконец тайно обещанные ей Ниццу и Савойю, Франция санкционировала присоединение к Пьемонту государств центральной Италии.

Между тем юг страны продолжал еще оставаться под властью реакционных правительств. Неизбежен был новый подъем объединительного движения. Весной 1860 года вспыхнуло восстание сицилийских крестьян, доведенных до отчаяния помещичьей эксплуатацией. В мае Гарибальди высадился в Марсале. Через три месяца Сицилия была освобождена от королевских чиновников и солдат. «Подобно снежной лавине, низвергнувшейся с горной вершины, гарибальдийская Тысяча пронеслась по королевству обеих Сицилий», — вспоминает об этом знаменитом походе Томмазо Сальвини. Целые полки королевских войск переходили на сторону народной революции с кликами: «Да здравствует Гарибальди!» Военные успехи Гарибальди Ф. Энгельс объяснял его смелой революционной тактикой и связью с восставшими массами.

Гарибальди был объявлен диктатором юга Италии. Король Неаполя Франческо II ищет убежища в Риме, откуда Пий IX грозит Гарибальди, а заодно и Виктору-Эммануилу отлучением от церкви. В Неаполь съезжаются революционеры, среди них Мадзини, Густаво Модена. Революция, начавшаяся во имя монархии, грозила закончиться торжеством республики. Но Кавур не дремал. Воспользовавшись политической неадекватностью Гарибальди, он организовал присоединение Неаполя к Сардинскому королевству и потопил в крови репрессий крестьянские восстания, охватившие юг.

Причиной поражения народной революции была недостаточная зрелость рабочего класса Италии.

В 1861 году весь полуостров, кроме Венеции и Рима, был объявлен Итальянским королевством. В 1866 году итальянцы в союзе с пруссаками освободили Венецию. Неприсоединенным оставался только Рим, это «змеиное гнездо», по выражению Гарибальди. Всю жизнь яростно, непримиримо ненавидел он папство. Дважды — в 1862 и 1867 годах — организовывал Гарибальди походы на Рим, который крепко охраняли французские штыки, и дважды платился за это арестом и ссылкой.

В результате поражения под Седаном в 1870 году французские войска покинули Рим, где они в течение двадцати лет поддерживали светскую власть папы в династических интересах Луи-Наполеона. Незадолго до того Пий IX провел через собор догмат о непогрешимости пап. Это делало его неограниченным властелином католической церкви, вождем агентуры ее духовенства во всех католических странах. Потеря светской власти теперь почти не имела значения. Двадцатого сентября 1870 года итальянские войска беспрепятственно заняли Рим. Дело воссоединения было завершено. Начатое «снизу», революционным путем, оно закончилось «сверху». Сардинская буржуазия использовала почву, вспаханную революционерами, и пожалала посеянное ими.

ДРАМАТУРГИЯ

1

История итальянской литературы и театра периода Рисорджименто находится в самой очевидной, осязаемой связи с историей национально-освободительного движения. Борьба итальянского народа против феодализма и чужеземного господства сопровождалась установлением буржуазно-капиталистических отношений, укреплением буржуазного общества. Этот процесс

находил отражение во всех областях итальянской культуры. Характерен он был и для театра, и в первую очередь для драматургии. Ее развитие определяется особенностями этапов национально-освободительного движения.

Продолжая служить делу объединения в условиях поражения революции и ослабления республиканского лагеря буржуазии, драматургия постепенно теряет свою политическую насыщенность: трагедия — свой героический тираноборческий пафос, комедия — свою политическую остроту. Итальянская буржуазия сплачивается вокруг идеи конституционной монархии и ее носителей — Кавура и короля Виктора-Эммануила. Театр призван был отныне укреплять в массах популярность Пьемонта, его династии и правительства, воспевать преимущества буржуазного пути развития. Крепнущее идеологическое влияние крупной буржуазии и примыкающих к ней деловых кругов дворянства толкает драматургов на то, чтобы сосредоточить свое внимание на вопросах государственного устройства, реформы общественного и семейного быта. Этим достигалась и цель отвлечения народных масс от республиканских «мечтаний».

Второй этап борьбы за объединение распадается на два периода: с 1849 по 1860 и с 1861 по 1870 год. Характерные черты этих периодов во многом определяют движение драматургии.

1850-е годы были временем крушения республиканских надежд, гибелью всех попыток находившихся в эмиграции вождей революции поднять хотя бы отдельные восстания в Италии.

Искусство должно было прийти на помощь живым силам нации, помочь им осмыслить трагедию 1848—1849 годов, возродить в них поколебленную веру и направить их душевные силы на продолжение борьбы в новых условиях. Нужно было поставить перед народом новые жизненные задачи, помочь каждому определить свое место, свои способности и свою ценность в борьбе за их осуществление.

Из драматических видов только трагедия могла бы осуществить это. Но трагедия ни количественно, ни качественно не занимала того места в репертуаре, какое она занимала до революции. С первых же своих шагов на новом этапе она уступила место комедии. Основными причинами этого были, с одной стороны, общий характер буржуазно-капиталистического развития, а с другой стороны, жестокая реакция, свирепствовавшая на большей части полуострова.

Знаменитая артистка Аделаида Ристори в своих мемуарах писала: «Патриотические сюжеты были совершенно запрещены,

нравственность понималась самым превратным и фантастическим образом; пересмотренные и исправленные пьесы становились бессмысленными и теряли всякий интерес. Духовная цензура вносила в произведения, которые отдавались на ее просмотр, изменения, часто смешные до грубости. Не позволялось произносить слова: бог, ангел, дьявол; актер не мог называться по роли именами: Пий, Иоанн, Григорий, Иннокентий только потому, что это были имена известных пап. На слово «отечество» смотрели как на святотатство. Один цензор в Вероне заменил в стихах слова «прекрасное небо Италии» словами «прекрасное небо Ломбардо-Венецианское».

Гнетущая картина встает со страниц «Писем из-за границы» Г. П. Данилевского, посетившего в 1860 году Венецию: «В ней нет ничего, кроме слез и тюрем». Та же душная обстановка во владениях Бурбонов и в папской столице: «В Неаполе только и видишь нищих да солдат, а в Риме солдат да монахов — длинными процессиями ходят на всех переулках». Случались и такие курьезы: один ретивый досмотрщик едва не арестовал даму, проезжавшую в почтовой карете по территории Неаполитанского королевства за то, что ее поугай на вопрос чиновника: «Как тебя зовут?» — отвечал: «Джузеппе Гарибальди».

Театральному зрителю сознательно прививался вкус к развлекательной, эффектной и, главное, аполитичной драматургии. Драматические труппы имели один и тот же в основном переводной репертуар. На этом фоне терялись комедии Гольдони и редкие итальянские трагедии, преимущественно старых авторов, тщательно профильтрованные цензурой: Альфьери, Никколини, Монти, Пеллико.

На севере Италии, в свободном от иноземцев Пьемонте, дышалось легче. Но там со всей силой действовал закон «обуржуазивания» театра. Там тоже, только более осторожно, гасились искры опасного свободомыслия. Там тоже поощрялась переводная буржуазная комедия и драма. Недаром Кавур в 1852 году издал указы о поощрительных премиях за лучшие драматические произведения: надо было исподволь ломать старые традиции романтической трагедии с ее тираноборческим пафосом.

Резкое оскудение итальянской трагедии после 1848 года определялось также и другой причиной. Реакция преследовала не только свободное слово; она угрожала самой жизни врагов иноземного и папского ига. Многие писатели вынуждены были покинуть пределы Италии. Такова была участь драматургов Франческо дель Онгаро (1808—1873), бывшего священника, гарибальдийца, участника защиты Рима. Он бежал в Бельгию,

где читал лекции о Данте, и вернулся на родину только в 1859 году. В ряду многочисленных драм дель Онгаро есть обработки славянских тем («Марко-королевич», «Далматинцы»). Чудом избежал казни в 1849 году Антонио Гаццолетти (1813—1866), автор знаменитой песни «Где отечество итальянца?» и «Монолог Колумба», который любили читать со сцены итальянские артисты. В обстановке гонений оставляет драматическое поприще престарелый Никколини. Дожив до нового подъема освободительного движения, он всего за год до смерти увидел премьеру «Арнольда Брешианского» — в день открытия во Флоренции театра своего имени.

Тем не менее, невзирая на гонения и цензуру, интерес к театру после 1848 года обостряется. Отмечая это, Т. Сальвини пишет, что новые пьесы вызвали широкое обсуждение и споры, в результате которых «зерно очищалось от мякины», истина от жи. Зритель учился серьезно оценивать драматические произведения и игру актеров.

В числе «новых авторов», открытых итальянской сценой, был Шекспир. Первые попытки ставить его пьесы потерпели неудачу. Густаво Модена, вспоминая о своем опыте с «Отелло» в Королевском Миланском театре, говорил, что, освистанный после первой же сцены, он «взял Шекспира под мышку и положил его спать». В 1850 году та же участь постигла Аламанно Морелли, поставившего «Гамлета». В начале 1850-х годов Эрнесто Росси тщетно пытался увлечь директоров трупп идеей постановки трагедий Шекспира. Зато 1856 год был ознаменован двумя премьерами «Отелло» — их осуществили почти одновременно Росси и Сальвини. С этого времени Шекспир завоевывает итальянские сцены. Он отвечает стремлению передовых художников — поэтов, музыкантов, актеров — к более глубокому познанию жизни, к многообразному ее отражению, к реалистической типизации явлений, к утверждению через художественный образ положительных идеалов.

Первый, кто с помощью Шекспира воплотил историко-героическую тему, был Джузеппе Верди. Накануне 1848 года он написал оперу «Макбет». Ария Макдуфа «Родину предали» производила в исполнении замечательного испанского тенора Пальма такое впечатление, что весь зрительный зал вторил ему могучим хором. Понадобилось вмешательство австрийской полиции, чтобы прекратить эту манифестацию. Позднее Верди долгое время работал над «Королем Лиром», мечтал о «Гамлете» и, наконец, создал «Отелло» и «Фальстафа» (1880-е годы).

Но сильнее всего проявило себя влияние Шекспира именно в сценическом искусстве.

С конца 1850-х годов, на новой волне освободительной борьбы, начался подъем трагедии.

В ней снова зазвучала тираноборческая тема. Ее сюжеты, как и раньше, брались из разных исторических эпох. Но ее отличал ряд новых признаков. Кроме решительного отказа от единств времени и места, для нее было типично чередование драматических сцен с характерными и комическими. В ней участвовало большое количество персонажей, создававших историко-социальный фон. Она тяготела к исторической достоверности, порою даже документальности. Авторы новой трагедии стремились создать многообразные характеры, делали попытки усложнить психологию своих героев, наделить их внутренними противоречиями и вместе с тем придать им черты бытовой характерности. В этом сказалась тяга к реалистическому изображению действительности. Тем не менее и в этот период своего обновления итальянская трагедия не создает ничего, что по глубине чувств, по силе пафоса, по страстной идейности и убежденности, по агитационной силе могло бы быть поставлено рядом с драмами Пеллико, Никколини или Монти, не говоря уже о трагедиях Альфьери.

После 1860 года конституционно-монархический режим укрепляется почти во всей Италии (за исключением Папской области). Проводится ряд буржуазно-демократических преобразований. Буржуазный патриотизм все больше приобретает охранительный характер. Буржуазный театр призван служить пропаганде куцых буржуазно-демократических преобразований, к которым свелись результаты героической борьбы нескольких поколений. Во многих пьесах этой поры большие задачи социального переустройства переводятся в план мелкого практицизма, будничного «устроения» быта.

Ничто не могло возместить утерю революционной идейности, утрату великих исторических идеалов. Героическая трагедия во второй половине XIX века перерождается в историческую драму с элементами мелодрамы. Итальянское литературоведение определяет эту новую трагедию как «позднеромантическую». В сравнении с трагедией раннего романтизма содержание ее «успокаивается»; действенный, политический, тираноборческий пафос сменяется патетикой пассивного сопротивления злу, его стоического неприятия. Подъем и напряженность внутренней жизни героев подменяются нарочитой усложненностью характеров, мелодраматическими контрастами. В ряде случаев задачи трагедии выполняет буржуазно-демократическая мелодрама.

Характерным примером эволюции трагедии является «Апостол Павел» (1857) Антонио Гаццолетти. Павел, придя в Рим, тщетно пытается обуздать страстными речами деспотизм и разгул Нерона. Он обличает, грозит, увещевает, пророчествует. Злодейству императора противопоставлена любовь молодых христиан Эвдора и Юнии. Они бегут, спасаясь от преследований. Им удается скрыться. Но, узнав, что их единоверцы терпят муки и казни, юноша и девушка возвращаются в Рим, чтобы погибнуть вместе со своими братьями.

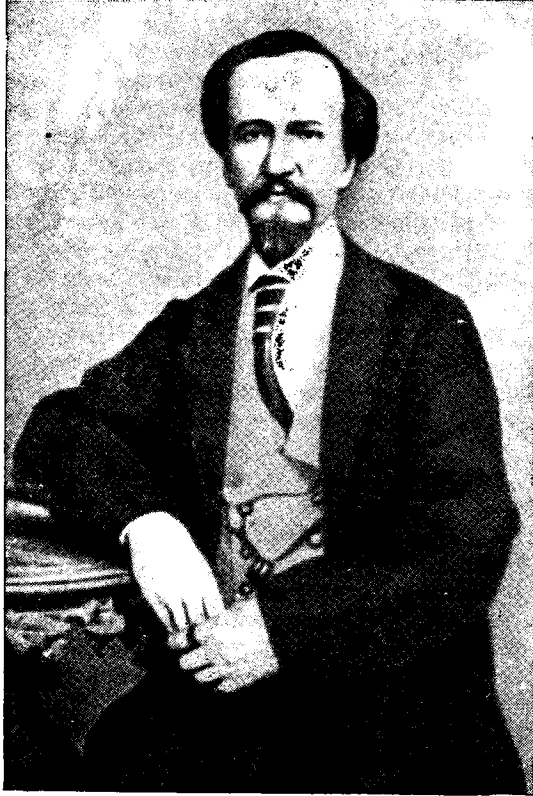
Пьеса обладает несомненными поэтическими и сценическими достоинствами. Автор дает в ней яркие контрасты положений, резкие, выразительные характеристики.

Отчетливо чувствуется влияние эстетики Гюго. Но антидеспотическая тема решена через показ воздействия нравственного примера. Призыв к действительной борьбе отсутствует. Изображение лучших черт человеческого характера и поведения — верность идеалам, неподкупность, самопожертвование во имя высшего долга — ослаблено пассивностью идеалов положительных героев.

Одним из самых плодовитых и едва ли не самым популярным драматургом данного времени был Паоло Джакометти (1816—1882). Им написано около восьмидесяти пьес разных жанров, в стихах и в прозе, среди которых имеется большое число трагедий, или, как он их чаще называл, исторических драм. Джакометти работал в трудных условиях жизни кочующих трупп, создавая ежегодно по пять-шесть пьес. Постоянная спешка, нужда, необходимость писать, учитывая не только индивидуальные особенности, но зачастую и капризы исполнителей, а также требования капокомико (директора труппы) и вкусы публики, наложили на его произведения печать драматичности. Большая и долгая популярность Джакометти (некоторые его пьесы еще и сейчас появляются на сценах Италии) объясняется отличным знанием им законов сцены и актеров, для которых он писал. Джакометти умел построить роль, создать выигрышные сценические ситуации. У него встречаются яркие картины душевных движений, смелые повороты действия, интересные сюжетные находки. За Джакометти укрепилось крылатое прозвище «первого драматического поставщика полуострова».

Лучшие трагедии Джакометти: «Елизавета, королева Англии», «Юдифь» и «Софокл», первая — в прозе, последние две — в стихах.

В «Елизавете, королеве Англии» (1853) автор пытался показать трагедию королевы, которой не суждены ни душевная гармония, ни полнота счастья. Интересы государственной политики (именно политики, а не государства как нации) вступают



Паоло Джакометти

в постоянное противоречие с запросами сердца; подавляя их, Елизавета постепенно подавляет в себе все духовное; в ней гипертрофически развивается одна страсть — властвовать до последнего вздоха и даже, если бы это было возможно, — после смерти.

В последнем акте истощенная болезнью, умирающая старая женщина упорно сопротивляется требованию своего министра и народа, собравшегося на площади перед дворцом, объявить наследника престола Якова Шотландского, сына ненавистной ей Марии Стюарт, королем и венчать его на царство. Не выпуская из слабеющих рук корону, нечеловеческим усилием воли Елизавета заставляет себя встать с ложа смерти и со словами: «Ко-

роль должен умирать стоя!» надевает на себя венец — в последний раз.

Несомненно, что Джакометти писал свою пьесу под влиянием «Марии Стюарт» Шиллера, которую более десяти лет с выдающимся успехом играла Ристори. Но несомненно также и то, что, охваченный стремлением раскрыть душевный мир заклятого врага Марии, Елизаветы Английской, Джакометти создал всего лишь эффектную историческую мелодраму, в которой главная тема так и осталась нераскрытой. В предисловии к пьесе он писал о своем намерении «развернуть широкое полотно» царствования Елизаветы Английской «по примеру Шекспира и Шиллера». В пяти актах драмы действительно проходит почти вся жизнь королевы. Однако, невзирая на то, что автор вывел ряд исторических персонажей, из которых более других удался ему образ лорда Эссекса, «широкого полотна» все же не получилось. Социально-политические пружины действия, по существу, заменены личными чертами характеров действующих лиц, а объективные события служат для их демонстрации.

«Юдифь» была написана в 1858 году для знаменитой артистки и пламенной патриотки Аделаиды Ристори. В ее исполнении трагедия прозвучала как открытый призыв к войне против иноземных захватчиков, против австрийского владычества. Она имела огромный резонанс, помогая консолидировать силы сопротивления, пробуждая уснувшие надежды, укрепляя ослабевшую веру в победу дела объединения. В последнем длинном монологе, который только талант Ристори мог оправдать, Юдифь взывает к «священной войне» против чужеземца, грозящего родине. Надо оговориться, что это единственная трагедия Джакометти, в которой звучит тема действительной борьбы.

Сюжетом трагедии «Софокл», написанной для Томмазо Сальвини, послужило трагическое столкновение великого греческого поэта с его семьей. Сильное впечатление производит сцена из второго акта между восьмидесятилетним старцем и его неблагогодарным сыном Иофаном. Образ Софокла исполнен величавого благородства. Поэтична картина его смерти, когда он передает свою лиру племяннику, тоже поэту, и завещает ему петь только о прекрасном.

В этой, как и в других исторических драмах Джакометти, довольно верно сохранен исторический колорит, при отсутствии ненужных архаизмов. Но в целом стихотворный стиль Джакометти беден и к тому же утяжелен длиннотами и риторическими тирадами.

Исторические драмы Джакометти, несмотря на большой сценический успех некоторых из них, не смогли выполнить те

социально-исторические задачи, которые призвана выполнять трагедия. Эти задачи в новых общественных условиях были возложены на буржуазно-демократическую мелодраму.

Примером может служить судьба самой популярной из пьес Джакометти «Гражданская смерть» (1861), переведенной на русский язык А. Н. Островским под названием «Семья преступника». Она была написана после окончания войны с Австрией, приведшей к объединению большей части страны и образованию Итальянского королевства.

В главной роли этой пьесы выступали такие выдающиеся актеры Италии, как Сальвини и Росси, а позднее — Цаккони. Она находила талантливых исполнителей также на русской сцене. В советское время в ней с большим успехом выступал В. Папазян. Слабые стороны пьесы очевидны, они характерны и для других произведений Джакометти. Это недостаточная мотивированность событий и поступков, подчиненность поведения персонажей авторскому заданию, обилие сентиментальных сентенций, восклицаний, риторических вопросов.

В чем же, однако, секрет успеха этой пьесы? В центре ее стоит трагическая фигура художника-сицилийца Коррадо, бежавшего из тюрьмы, куда он был навечно заключен за убийство брата своей жены во время ссоры. Беглец появляется в доме доктора Пальмьери, который воспитал и дал свое имя его дочери. Тут же в качестве гувернантки во избежание пересудов живет и жена Коррадо. Перед несчастным трагический выбор: открыться дочери, обнять ее, о чем он мечтал все долгие годы, но тем самым опозорить ее в глазах общества, лишить честного имени, душевного покоя, надежды на счастье, или продолжать одному нести бремя своей судьбы. Гнев, любовь, потребность в ответной любви и «ревность, страшная ревность» терзают его сердце. «Я хотел бы ее обнять и задушить», — восклицает Коррадо. Ему нестерпимо видеть отчужденность и страх Эммы. Жена Коррадо, боясь за дочь, убеждает его примером собственной жертвы: ведь она отказалась от своих материнских прав, она «гувернантка»; она готова на все: разделить с Коррадо его участь, идти за ним в изгнание, раз общество так несправедливо, что «жена лишь невольница, предоставленная воле мужа, пока он жив». Когда Коррадо узнает, что Розалия втайне любит доктора Пальмьери, что сам он, Коррадо, является преградой на пути счастья троих хороших людей, он восклицает: «Я труп, лежащий между ними... я его похороню» — и убивает себя.

Через смятение противоречивых чувств, через душевное потрясение, вызванное примерами великодушия и самопожертвования, происходит очищение Коррадо: «В тюрьме ревел зверь,

здесь плачет человек!» — восклицает он. Но патетика пьесы не только в победе гуманистического начала над эгоистическим; в ней с силой прозвучал социальный протест, показан трагизм положения, из которого единственным выходом является добровольный уход из жизни. Пьеса была направлена против церковного закона о нерасторжимости брака с пожизненно осужденным человеком, против того общественного ostrакизма, которому подвергается его несчастная семья, против лицемерия и жестокого ханжества служителей римско-католической церкви.

Один из таких ревнителей «нравственности» выведен в пьесе. Это некий аббат, бывающий в доме Пальмьери в качестве «духовного пастыря». На деле же это соглядатай церкви, выискивающий семейные тайны, разоблачение которых могло бы принести выгоду авторитету религии или лично ему. У него есть своя «агентура» — невежественная, суеверная служанка доктора, доносящая ему о каждом подслушанном ею слове. Появление Коррадо активизирует аббата; как гончая, он идет по горячему следу. Аббат не просто доносчик, он завистник и садист. Его цель — вернуть Коррадо в тюрьму, разрушить будущее его жены и дочери, погубить репутацию человека, который дал им приют.

«Вы, наследники инквизиции, во имя бога караете, терзаете невинного», — эти слова Коррадо, брошенные в лицо аббату, метили выше. Они выражали жгучую ненависть передовой итальянской интеллигенции к духовному деспотизму церкви, попиравшей самые естественные права человеческой личности.

Гениальное исполнение Сальвини роли Коррадо сделало из постановки боевой спектакль такой силы, что спустя некоторое время бесчеловечный закон под давлением общественного возмущения был отменен.

Помимо исторических драм и бытовых мелодрам Джакометти создал ряд комедий. В них он высмеивал «иностраноманию», сокрушаясь о том, что Скриб вытеснил с итальянских сцен Альфьери и Гольдони. Один из персонажей его ранней сатирической комедии «Поэт и балерина» (1841) говорит: «Я хотел бы, чтоб итальянцы не подражали никому; подражание — удел посредственности. Каждая нация имеет свои нравы и обычаи, добродетели и пороки; театр также должен быть своим, ибо он является могущественным орудием гражданственности. Создадим собственную драматическую литературу, и она станет основой национальной жизни».

Хотя Джакометти не был ни атеистом, ни революционером, в некоторых его пьесах страстно прозвучал призыв к борьбе

за свободу, против угнетателей родины — иноземцев и против духовного, клерикального гнета. Однако Джакометти понимал борьбу за свободу иначе, чем драматурги-революционеры: Мандзони и Пеллико видели ее в республике через революцию, Джакометти видел ее в национальной независимости, в прочности буржуазно-демократического уклада.

3

Комедия в рассматриваемый период и количественно и качественно представляет собой ведущий жанр. Содержание ее определяется растущей ролью буржуазии в процессе объединения страны. Комедия отчетливо тяготеет к изображению быта и нравов преимущественно средних городских слоев, к постановке и решению повседневных вопросов социальной жизни в интересах руководящего класса. Для большинства произведений характерна «тезисность» — отчетливое утверждение или отрицание того или иного воззрения, традиции, предрассудка в духе буржуазной морали.

Современные сюжеты не сразу пробили себе дорогу на сцену литературного театра. При засилии переводной комедии в 1850-е годы эти сюжеты некоторое время продолжали оставаться почти исключительно достоянием театра диалектального.

Датой рождения новой итальянской комедии стал 1852 год, когда во Флоренции с огромным успехом прошла представленная на конкурс Общества поощрения и усовершенствования театрального искусства пьеса «Гольдони и его шестнадцать новых комедий». Ее автором был молодой драматург Паоло Феррари (1822—1889), уроженец Модены. Адвокат и журналист, позднее — профессор эстетики Миланского университета, Феррари был продолжателем традиций Гольдони и лучшим представителем социальной комедии в Италии третьей четверти XIX века. Он господствовал на отечественной сцене в течение более тридцати лет. Некоторые его пьесы идут и доньше.

Перу Феррари принадлежат также переводы двух пьес Ожье и Пальерона. Он изучал технику французских драматургов, оставаясь, однако, самостоятельным в изображении итальянских нравов, в построении сюжета. Лучшие комедии Феррари отличаются мастерством интриги, сценичностью, меткими бытовыми зарисовками. Он хорошо знал театр, сам ставил свои пьесы. Ремарки его подробны и точны; если он предусматривает участие музыки в спектакле, то определяет ее характер; останавливается на общем стиле мизансцен, особенно



Паоло Феррари

подчеркивает необходимость простоты актерского исполнения. К недостаткам пьес Феррари надо отнести не вполне ясный и гибкий язык, некоторые длинноты и не всегда оправданные ситуации, а также мелодраматизм в тех случаях, когда автор стремится усилить занимательность интриги.

Сильная сторона Феррари — в создании сложных и убедительных характеров, живых и сильных, в зоркой наблюдательности. И это прежде всего относится к его лучшей пьесе «Гольдони и его шестнадцать новых комедий».

Начиная с 1853 года, когда по инициативе актера Акилло Майерони пьеса была поставлена в Венеции, она совершает триумфальное шествие по сценам Италии. Одна из ее последних постановок осуществлена в наши дни в миланском Пикко-

ло-Театре, руководимом Грасси и Стрелером, с Тино Карраро в главной роли.

Во время засилия французских пьес, когда лишь немногие итальянские драматурги пытались идти своим путем, комедия Феррари внесла в театр новую свежую струю.

Определяя задачи, которые он ставил перед собой, создавая пьесу о Гольдони, Феррари говорит, что ему хотелось показать путь возвращения к школе «отца комических поэтов, вне которой нет спасения», и сделать прошлое зеркалом, в котором зритель, думая увидеть чужой образ, увидел бы собственное изображение.

Четырехактная пьеса Феррари посвящена известному событию, описанному Гольдони во второй части его «Мемуаров». Моральный и материальный ущерб в связи с неудачей комедии «Счастливая наследница» вынудил Гольдони дать обещание зрителям театра Сан-Анджело написать к следующему сезону шестнадцать новых комедий вместо восьми, которые он создавал ежегодно по договору с антрепренером Медебаком.

На ярко нарисованном фоне театрального быта Венеции 1749 года Феррари показал судьбу художника-новатора через один из наиболее драматических эпизодов его борьбы за осуществление своих творческих принципов.

Комедия о Гольдони — пьеса историко-литературная и в то же время глубоко современная. Автор вложил в нее свои чувства и наблюдения, им самим увиденное и пережитое. Феррари поднимает и защищает всех, кто словом или делом служит реформе театра на пути к современности и реализму. Противников реформы он дал в обобщенной фигуре Циго (анаграмма имени Гоцци). Консерватор и завистник Циго не брезгует ничем, стремясь уничтожить Гольдони: он распространяет грязные сплетни о его жене; прикрытый карнавальным плащом и маской, он выдает себя за Гольдони и ведет двусмысленные речи с целью политически скомпрометировать соперника. Он пишет пьесы, в которых потакает низменным вкусам, и уснащает их клеветническими измышлениями по адресу своего литературного противника.

Боясь падения сборов, Медебак требует, чтобы Гольдони немедленно дал новую комедию, в противном случае угрожает поставить пошлый сценарий. Реформа дороже славы — и Гольдони против воли отдает Медебаку «Счастливую наследницу», предвидя, что будет освистан, так как считает пьесу слабой и не хочет видеть ее на сцене.

Гольдони — самая удачная фигура данной комедии и, быть может, всей драматургии Феррари. Мысли, высказываемые

Гольдони, всегда убедительны, его поступки психологически оправданны, чувства достоверны. Феррари не пытается канонизировать образ родоначальника литературной бытовой комедии, реформатора итальянского театра. Гольдони — живой человек, как бы встающий со страниц «Мемуаров»: добродушный и пылкий, целеустремленный и увлекающийся, впечатлительный и упорный, лукавый и простосердечный. Успех не привил ему самомнения. Он знает цену своему таланту, но, к счастью, обладает чувством спасительного недоверия к себе. Бывают минуты, когда он готов проклясть свое дарование, которое заставляет его умирать с голоду на театральных подмостках. Косность собратьев и происки врагов вырывают у него слова горького сарказма и отчаяния: «Не робей, реформатор, пиши комедии!.. Да пусть меня разорвут на куски, если я напишу еще хоть сцену!.. Я выбился из сил». И однако, когда доброжелатель советует Гольдони быть умереннее в своей полемике с Циго, ибо за ним стоит верховный трибунал Венеции, которому легко избавиться от неудобного человека, Гольдони отвечает: «Пусть меня заточат куда угодно... потомство произнесет свой суд и над верховным трибуналом».

Пьеса Феррари появилась на русском языке в 1900 году под названием «Борьба за идею», чем подчеркивалась основная идея комедии и ее актуальность.

Страстное отношение Феррари к задачам искусства нашло свое отражение и в других его пьесах, художественно более слабых, чем комедия о Гольдони. Так, в комедии «Парини и сатира» (1854) выведен поэт-демократ XVIII века аббат Парини. С уничтожающей иронией обличает Феррари паразитизм и политический индифферентизм знати. Благородству художника-патриота противопоставлен сервизм его соперника, политического оппортуниста поэта Деджани.

Третья историко-литературная пьеса Феррари, «Данте в Вероне», напечатанная в 1850 и поставленная лишь в 1876 году, посвящена автором «философам, статистам и солдатам» национально-освободительного движения. В ней прозрачно намекалось на то, что король Пьемонта Карл-Альберт (в пьесе Кан Гранде) не сумел возглавить борьбу за объединение страны.

Во всех трех пьесах поэтам, носителям передовых, демократических и патриотических идеалов, противопоставлены вырождающиеся аристократы и их беспринципные прихлебатели.

Феррари был убежден, что эстетическое и этическое неразрывно. Руководить народом и творить его культуру может лишь тот, кто имеет большое сердце, бескорыстен и полон мужества. Видя в искусстве школу высокого и прекрасного, Фер-

рари подвергал осмеянию и осуждению опасный тезис, что таланту все позволено, что поэт, художник стоят якобы выше законов общепринятой морали («Дуэль», 1858). В пьесе «Нелепый предрассудок» (1872) Феррари выступил против предрассудка об аморальности актрис, создав сильный, благородный и цельный образ певицы.

Большинство комедий, написанных Феррари в 1860—1870-е годы, посвящены проблеме нравственного состояния современного общества.

Героиня пьесы «Причины и следствия» (1871) Анна, выражая взгляды автора на пустоту светской жизни, требует для женщины полезной деятельности. В комедии «Серьезные люди» (1868) Феррари стремился воссоздать картину политической жизни Италии с ее мелкими интересами, тщеславием и карьеризмом. Действие происходит во Флоренции. В центре пьесы — убежденно беспринципный делец Серджио, мастерски выприсанная фигура политика, обманывающего не только окружающих, но и самого себя.

Мораль эгоизма лежит в основе деятельности и взглядов послереволюционного поколения. Молодежь, которая должна быть «хранителем будущего», превращается в «пошлое поколение», видящее цель жизни в погоне за положением и влиянием в обществе. «Что значат для них родина, труд? Да здравствует биржа! Да здравствует «порядок», хотя б он был восстановлен веревкой и топором» («Проза», 1858; «Женщина и скептик», 1864). Таков, по мнению Феррари, трагический результат забвения демократических идеалов, перерождения буржуазии из борца за свободу в ее душителя. Пессимизм и скепсис — нравственный недуг, который охватывает все более широкие круги интеллигенции и подтачивает ее волю к полезной деятельности. Отсутствие цели, безверие ведут к пассивному приятию зла, к политическому приспособленчеству и активно — к предательству. Ярче всего эта мысль прозвучала в драме Феррари «Роберто Виглиус».

Осенью 1848 года, скрываясь от преследований за участие в революционных боях в качестве волонтера, Феррари на время покидает Модену. В уединении, под свежими впечатлениями событий, он написал небольшую пьесу «Слабая душа», которую в 1862 году переделал в рассказ и опубликовал, а год спустя создал на этом материале драму «Рассудок и сердце», поставленную на сцене Старого Королевского театра в Милане. Наконец в ноябре 1869 года, в корне переработанная, пьеса увидела свет под названием «Роберто Виглиус».

В ней действие перенесено из Италии 1831—1835 годов в Брюссель 1566 года — эпоху нидерландской революции. Автор

объясняет это желанием углубить и усилить политическую линию, придать характерам более общечеловеческое значение, а также резко противопоставить страстность убежденных духу компромисса и равнодушия.

Герой драмы Роберто Виглиус — человек объективно честный. У него любящее сердце, способное на самопожертвование, но душа его слаба: он нерешителен, полон колебаний, опасений, когда жизнь требует выбора и действия. Роберто католик. Он горячо любит своего старшего брата, кальвиниста Джованни. Их разделяет религия, но сближает любовь к Фландрии. Джованни избрал опасный путь тайной борьбы против испанцев, пожертвовав ради этого личным счастьем. Роберто же, стремясь к браку с любимой женщиной, под давлением будущего тестя соглашается на разрыв с Джованни. Но, спрашивает он себя, «почему я так недоволен собой, чувствую такой стыд, словно положил себе в карман плату за подлость?» Он признается брату и выслушивает от него слова, рисующие перед ним его будущее: «Принимая это условие, принес ли ты в жертву только то, что любишь, или отчасти поступился тем, во что веришь? Дело в том, что, жертвуя тем, что любишь, можно жить с чистой совестью или остановиться в любой момент; первый же шаг на пути сделок с тем, во что веришь, сопровождается раскаянием, но остановиться уже невозможно; это стремительный путь, он начинается слабостью и кончается преступлением». Предвидение Джованни оправдывается. Попав в расставленную ему ловушку, Роберто выдает дату восстания, в котором участвует его брат. Джованни арестован. Ему грозит казнь. Друзья спасают его в последний момент, и он бежит. Роберто в отчаянии дважды стреляет в герцога Альбу и дважды промахивается. Так даже единственный в его жизни решительный поступок не удался этому слабому духом человеку.

Во вступлении к драме Феррари писал, что молодухи почему-то принято изображать только в его комических проявлениях. А между тем как много драматизма заключено в конфликтах между стремлениями робкой и слабой души к мужеству и бессилием воли. «В политике и религии подобные конфликты еще значительнее... там необходимо обладать твердыми убеждениями или верой, без этого не бывает ни апостолов, ни героев, ни мучеников; тогда и преступление может стать добродетелью, как у Брута-старшего или Тимолеона. Мой же Роберто Виглиус оказывается всего лишь предателем родного брата».

Призывая к борьбе против компромисса, Феррари поднимал острый и актуальный вопрос современной итальянской

жизни, указывая на то, что молодежь Италии заражена пессимизмом и скепсисом — таков результат крушения надежд революционной поры.

Феррари поднимает эту тему, прямо указывая на опасность. Человек должен «верить или не верить», утверждает его герой Джованни, носитель положительного идеала автора. Сегодня равнодушные, завтра отступление, дальше предательство — измена великим традициям, подвигам, совершенным отцами, пролитой ими крови, а в конечном счете измена своему будущему, самим себе.

Пьесы Феррари неравноценны. Но в них всегда слышен был голос серьезного и честного писателя, который искренне и горячо указывал обществу на некоторые его недостатки. Это и позволило этим пьесам прочно укрепиться в репертуаре своего времени, а лучшим дожить до наших дней.

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

Положение итальянского театра и во второй половине XIX века продолжало оставаться тяжелым. Италия по-прежнему не имела постоянных стационарных театров. По стране разъезжали бродячие труппы, иногда существовавшие всего один-два сезона. Такая труппа складывалась обычно вокруг ведущего актера — капокомико, который одновременно являлся и ее директором.

Общее состояние итальянского театра вынуждало лучших его представителей почти всю жизнь проводить в заграничных поездках. Это неизбежно приводило к элементам гастролерства. Труппы, создаваемые на время турне, были порою весьма слабы. Даже величайшие из итальянских актеров не ставили перед собой задачи ансамблевого спектакля.

Жалкие материальные условия, в которых находились итальянские труппы, приводили к смешным и печальным результатам. Сальвини с горечью перечисляет некоторые из них: плохо написанные или запатанные декорации; разрозненный, случайный реквизит; грубые невежественные статисты; оркестр, играющий в антрактах трагедий штраусовские вальсы; стук экипажей и ругань кучеров, слышные с улицы; возмущение публики, когда делается перерыв для смены декораций или костюмов; суфлеры, которых публика слышит раньше, чем артисты; семечки, которые зрители щелкают во время самой патетической сцены; громкие реплики «остряков» из публики; болтовня дам в ложах; шумное хождение за кулисами во время действия и многое другое.

И тем не менее огромный подъем национально-освободительной борьбы, длившейся десятилетиями, привел к тому, что актерское искусство Италии после 1848 года переживает мощный расцвет. Его значение выходит за рамки Италии и принимает международный характер. Ведущим началом сценического стиля становится реализм.

Особенность драматургии первой половины века была в ее политической направленности. Актерское искусство должно было подтягиваться к ней. Густаво Модена провозгласил необходимость для актера быть гражданином, патриотом, страстностью своего гражданского пафоса одухотворять литературные образы, чтобы возжечь в груди зрителей героический порыв.

После поражения революции гражданские героические мотивы в драматургии начали мало-помалу уступать место изображению быта, своеобразной морали практицизма, теории «малых дел». Но актерское искусство в лице выдающихся учеников Модена — Ристори, Росси и Сальвини — вопреки измелчанию драматургии ведет борьбу за передовые общественные идеалы, поддерживая и распространяя заветы своего учителя. Этому продолжают служить произведения Альфьери и романтиков. Этому содействует пламенный Шиллер. И наконец, на помощь могучему стремлению актеров к правде приходит Шекспир. Однако и в современной драматургии находят великие трагики материал, который они используют, чтобы апеллировать к гражданскому сознанию масс. Они используют каждую возможность в борьбе за театр как за общественную трибуну.

1

Талант Аделаиды Ристори (1822—1906) формировался в обстановке предреволюционного подъема. В ее творчестве прозвучал голос Италии, услышанный композитором А. Н. Серовым в «Аиде» Верди, — «Италии, проснувшейся к сознанию; Италии, взволнованной политическими бурями; Италии, смелой и пылкой до неистовства».

Жизненная и художественная задача артистки совпадали. Ее искусство было пронизано политической страстностью. В лучших своих ролях она создавала образ мятежной, действенной личности, которая гибнет, но остается верна себе. Ристори утвердила на итальянской сцене традицию героического исполнения. Она первая открыла итальянскому театру дорогу мирового признания.

Ристори родилась в семье потомственных актеров. Третье-разрядная труппа, в которой служили ее родители, скиталась по стране. Девочке не было и трех месяцев, когда директор



Аделаида Ристори

труппы потребовал, чтобы она приняла участие в маленькой комедии «Новогодний подарок». Ее вынесли на сцену в корзине с фруктами и жареной пуляжкой, откуда она появилась с громким плачем — под смех и аплодисменты зрителей. С трех лет Аделаида уже исполняет детские роли в мелодрамах, а шести лет она была отмечена в прессе как «подающая надежды».

На четырнадцатом году Ристори вместе с родителями вступила в труппу известного капокомико Монкальво. Она играет служанок в комедиях Гольдони и «молодых любовниц» в трагедиях Альфьери. В 1836 году Ристори сыграла роль Франчески да Римини в одноименной трагедии Пеллико. Уже здесь выявились некоторые особенности дарования артистки: заразительная искренность, пылкость темперамента и достоверность сце-

нического поведения. Популярная пьеса неизменно вызывала патриотические восторги зрительного зала. Любовная тема воспринималась как столкновение свободлюбивых стремлений и естественных прав личности с жестокостью и деспотизмом, воплощенными в образе Ланчотто. А за Франческой зрителю виделась Италия — родина, поработенная, страдающая и ждущая освобождения. Играя Франческу, Ристори стала осознавать ту особую ответственность артиста, когда зрители ждут от него воплощения своих заветных чаяний в живом образе. С каждым спектаклем юная актриса стремилась оправдать это доверие, вкладывая в исполнение все больше эмоциональности за недостатком мастерства и опыта.

После окончания сезона у Монкальво Ристори получила ряд блестящих предложений, но ее отец предпочел им всем скромное амплуа инженю в Сардинской королевской труппе. В нее входили лучшие артисты Италии во главе с Карлоттой Маркионни, которая в течение трех лет бережно руководила артистическим воспитанием Ристори. Последняя с благодарностью отмечает в своих мемуарах методическую постепенность, с какой ее учили всходить по ступеням искусства. Ристори училась отдавать себе отчет в каждой детали и только после тщательной и придирчивой проверки нести результат своей работы публике: «Мысль, что в театре может быть хотя бы один человек, способный оценить мои старания, поддерживала меня и не позволяла небрежно относиться к делу»¹.

Молодая актриса играла преимущественно в комедиях — отечественных и переводных. Особенно любила она жизнелюбивые сочные образы Гольдони, его здоровый и мягкий юмор. Ее лучшими ролями были Мирандолина и Памела: одна подвижная, деятельная, сверкающая остроумием и лукавством, другая — застенчивая и одновременно пылкая, с живым умом и глубокими чувствами.

В 1841 году Ристори перешла в Общество артистов, труппу герцогини Пармской. Вскоре она получила роль Марии Стюарт в трагедии Шиллера и с головой ушла в работу. Эта роль потребовала от актрисы всего напряжения той железной воли, которую Т. Сальвини считал наряду с врожденным артистизмом одним из выдающихся качеств Ристори.

Художественная интуиция и углубленное изучение помогли рождению сценического образа, который знаменует начало творческого расцвета Ристори и отмечен характерными чертами ее индивидуальности.

¹ Здесь и дальше высказывания А. Ристори даются по ее книге «Этюды и воспоминания».

Ристори тщательно ознакомилась с историей царствования Елизаветы, с перипетиями процесса Марии Стюарт. Ее решение образа опиралось на совершенную уверенность в невинности шотландской королевы.

Лишенная возможности бороться, Мария противопоставляет беззаконию и деспотизму душевную силу, которую ничто не могло сломить и «которая помогла ей переносить с геройством самые жестокие испытания».

В роли Франчески пафос протеста привносился в образ под воздействием зрительного зала, который своей реакцией требовал героизировать характер и положения, по существу, чуждые героинке. Теперь же актриса получила роль, которая давала для этого материал. В трагедии Шиллера Ристори подняла тему борьбы с деспотизмом. Эта трактовка отражала передовые общественно-политические устремления итальянцев. Ристори с большой силой подчеркивала те места роли, где Мария разоблачает лицемерие своих врагов, их жестокое двоедушие, прикрывающееся личиной законности. Особенно бурную реакцию вызывала реплика королевы в сцене с Бёрли, который требует, чтобы она уважала законы страны, под «защитой» которой находится:

Я воздухом дышу тюрьмы английской.
Не это ль называется у вас:
«Под сенью жить закона»? Знать не знаю
Законов ваших! В подданстве английском
Не состояла и не состою!
Я к вам пришла свободной королевой¹.

Зрители мысленно относили эту и подобные ей реплики Марии к Австрии, покрывали их овациями, страстными выкриками: «Свободу! Свободу!»

В сцене встречи двух королей в третьем акте действенная задача Ристори заключалась в том, чтобы показать, «как может забыться и изменить своей природе благородная и возвышенная душа, когда дерзость и злоба переходят все границы человеческого терпения». Превозмогая гордость, Мария пробует склониться перед Елизаветой. От ее оскорблений она вначале слабеет, готова упасть. Новые угрозы и насмешки возвращают ей силы. Она еще пытается удержать рвущийся наружу гнев и крепко прижимает к груди четки. Но в ответ на последнюю низкую выходку разъяренной Елизаветы:

*Всеобщего признания нетрудно
Добиться, ставшей общою для всех*

¹ Перевод Н. Вильмонта.

Мария дает выход так долго сдерживаемой ненависти. Последние слова:

Наконец-то!
За столько лет страданий, униженья —
Желанный миг отмщенья моего...

Мария — Ристори произносила на авансцене, держа за руку верную Анну и глядя вслед уходящей Елизавете. И слова эти звучали в устах Ристори как обещание грядущего возмездия за муки и унижения, которые терпит ее родина — Италия.

Стремясь к созданию жизненно достоверного образа, Ристори уделила серьезное внимание исторической точности внешнего облика своей героини. Ее прическа и платье были скопированы с портрета Марии Стюарт. Что до костюма в последнем акте, то, вопреки ряду свидетельств, будто Мария шла на эшафот в красном наряде, а также вопреки Шиллеру, который одел ее в «белое праздничное платье», Ристори отказалась от того, что считала психологически неправдоподобным. На ней было черное платье с узким белым жабо, покрытое длинной черной вуалью. Художественная чуткость артистки блестяще подтвердилась, когда в 1857 году она увидела в Лондоне портрет, написанный через несколько дней после казни королевы, на котором она была изображена в черном платье с белой вуалью.

Внешность Ристори как нельзя лучше отвечала словам Лейстера, что, увидав Марию, нельзя не влюбиться в нее и что ни одна женщина не может сравниться с ней красотой. Белокурая, высокая, стройная, Ристори, по свидетельству Томмазо Сальвини, была тогда «прекрасна, как мадонны Рафаэля».

Изучение исторической эпохи, реальных обстоятельств жизни героини пьесы вытекало из потребности артистки проникнуть в самые глубины душевного мира образа, жить его чувствами.

Революция 1848—1849 годов застала Ристори в Риме. Театры были закрыты, молодежь вступала в республиканскую армию. Артистка посвятила себя уходу за ранеными. Поражение революции сопровождалось усиленным наступлением реакции на театр. «Бедное драматическое искусство отходило на задний план», — пишет Ристори. При таком положении оставалось одно — на время покинуть сцену.

Незадолго до того Ристори вышла замуж за римского патриция маркиза Капраника дель Грилло, родители которого долго противились его неравному браку. Уйдя из театра, Ристори посвящает свой досуг воспитанию детей и самообразованию. Изучение итальянского театра эпохи Возрождения и



Аделаида Ристори в роли Елизаветы.
«Елизавета, королева Англии» П. Джакометти

XVIII века, знакомство с лучшими творениями французской драматической литературы и, наконец, «открытие» Шекспира способствовали созреванию творческого мировоззрения Ристори. Она ставит перед собой задачу — отвоевать итальянскому сценическому искусству почетное место на мировой театральной арене и способствовать укреплению мирового общественного мнения в пользу Италии, борющейся за свободу.

В 1855 году с группой лучших актеров Сардинской Королевской труппы, в числе которых были Эрнесто Росси и Беллотти Бон, Ристори едет в Париж. В то время там происходила Всемирная выставка, что способствовало оживлению театральной жизни. Первый же спектакль гастролеров «Франческа да Римини» превратился в триумф; чувства лучшей части зрительного зала выразил поэт Альфред де Мюссе, назвавший



Аделаида Ристори в роли Медеи.
«Медея» Э. Легуве

Ристори «воплощением великого поработленного народа». Были показаны также «Мирра» Альфьери, «Мария Стюарт» Шиллера, «Трактирщица» Гольдони. Ни одна иностранная актриса не имела в Париже такого успеха. Среди критиков и зрителей образовались партии, ведшие страстные споры о преимуществах французской и итальянской школ, об игре Ристори и Рашели. В связи с отъездом больной Рашели, Ристори получила беспрецедентное в истории театра Французской Комедии предложение вступить в прославленную труппу с окладом в 80 000 франков. Она отказалась, заявив, что ее творчество принадлежит ее народу.

Тридцать лет отдала Ристори гастролям, объехав почти все страны мира, побывав даже в Индии и Австралии. Кроме стремления завоевать итальянскому сценическому искусству

всеобщее признание ею руководила потребность творческого обещения, которое обогащает талант и которого так не хватало в провинциальных условиях существования итальянского театра.

Давая ежегодные спектакли на родине, Ристори пользовалась обретенной материальной независимостью, чтобы там, где еще царили австрийцы, играть искаженные цензурой пьесы без вымарок, полностью. Она платила штрафы, ее труппу высылали из города, но каждый такой спектакль и даже самый факт расправы ненавистных властей с прославленной артисткой усиливал ненависть к врагу, умножал силы в борьбе.

Дважды — в 1860 и 1861 годах — Ристори выступала в Москве и Петербурге. Она встретила горячий прием, особенно в Москве, где ее спектакли посещало много учащейся молодежи. В связи с этим Ристори говорит об «оживляющем влиянии на общество» Московского университета. Приезде итальянской артистки предшествовали заявления некоторых литераторов, что известность ее якобы создана «французскими фельетонистами». В ответ на это журнал «Современник» опубликовал высказывание замечательного русского актера А. Е. Мартынова, который видел Ристори за границей: «Это не ложная слава, это великая артистка, в этом нет сомнения».

Обширный репертуар Ристори состоял из пьес разных жанров и разной художественной ценности. Наряду с «Марией Стюарт», «Миррой», «Макбетом», «Трактирщицей», «Федрой» Расина, «Лукрецией Борджа» Гюго в него входили «Медея» Легуве, «Адриенна Лекуврер» Скриба и Легуве, «Елизавета, королева Англии», «Юдифь» и «Мария-Антуанетта» Джакометти, комедии Феррари и другие пьесы современных, преимущественно итальянских, авторов.

Особенно привлекали Ристори сильные, крупные характеры, исполненные могучих страстей, находящиеся в остром внутреннем конфликте или в противоборстве с внешними силами. В заостренном, подчеркнутом противопоставлении их характерам слабым, неустойчивым, мелкоэгоистическим — особенность творческой индивидуальности Ристори. Не удивительно, что именно молодежь так горячо отзывалась на ее спектакли.

За протекшие годы в лучших ее ролях отчетливо развилось зерно ненависти к лицемерию и вызова деспотизму, окрепла тема протеста и борьбы. А. М. Каратыгина, давая высокую оценку таланта Ристори, не принимала некоторых сторон ее исполнения роли Марии Стюарт: «Она вовсе не была трогательна ни в первой половине сцены свиданья с Елизаветой, которую желает смягчить и склонить к примирению, ни в пятом акте, идя на казнь, при прощанье с служителями... Но зато во второй половине сцены свиданья с Елизаветой, где уязвлен-

ная, оскорбленная, она, подобно раненой львице, обращается на врага своего,— это окончание сцены было неподражаемо! Она точно не словами, а на деле срывала личину с соперницы своей: казалось, что яд капал с языка ее».

Наряду с ролью Марии Стюарт русская критика высоко оценила созданный Ристори образ библейской героини Юдифи в одноименной трагедии Джакометти. Автор написал ее в канун войны 1859 года, когда вся Италия хлопотала, требуя покончить с австрийским игом. Призыв Юдифи к «священной войне с угнетателями родины» находил непосредственный отклик в сердцах патриотов. Многие зрители прямо после спектакля шли записываться в волонтеры Пьемонтской армии.

Ристори осмелилась даже сыграть «Юдифь» в Венеции, откуда она была выслана австрийской полицией. Несколько лет спустя Гарибальди прислал Ристори письмо, в котором выражал от имени своих солдат благодарность «итальянке, которая к Славе Артистки присоединила Славу Патриотки».

Вот как вспоминает о гастролях Ристори Г. Н. Федотова, бывшая в ту пору воспитанницей театральной школы и видевшая Ристори в роли Юдифи: «Такой трагической артистки, так одаренной от природы, обладающей столь высоким искусством, таким необыкновенным благородством и величием и производящей такое потрясающее и неотразимое впечатление, я уже никогда не видела потом. Только тот, кому пришлось видеть Томмазо Сальвини, современника и чуть не ученика ее, может по его силе судить о мощной, почти мужественной игре великой Ристори». Федотова отмечает большое разнообразие, сильную, рельефную передачу противоречивых душевных движений и необыкновенную мимику артистки.

С приездом Ристори в Россию связано решение А. Н. Серова создать оперу на сюжет драмы Джакометти, которая заключала в себе почти готовое оперное либретто.

Самой значительной и зрелой работой Ристори была роль леди Макбет. Этот образ привлек ее «могучим и величавым масштабом», колоссальной силой воли, трагизмом душевной жизни.

Она начала работу над трагедией Шекспира в 1857 году, после первых лондонских гастролей. Английский критик Дж. Найт писал в 1875 году, что после Сары Сиддонс никого нельзя сравнить с Ристори в роли леди Макбет. С 1882 года Ристори стала играть ее на английском языке, который, как и французский, она знала в совершенстве.

В интерпретации Ристори леди Макбет движима всепоглощающим честолюбием, неутолимой жадной властью. Как ни сложна внутренняя жизнь образа, в исполнении Ристори всегда было ясно его «зерно», его сквозное действие. Она



Аделаида Ристори
в роли леди Макбет.
«Макбет» В. Шекспира

создавала могучий по масштабу образ, в котором все было подчинено целому. В деталях — мера и художественный такт. В сцене сомнамбулизма в четвертом акте, в этой картине трагического распада души, разлома могучей и жестокой воли, — ни малейшего стремления задержаться на страшном, подчеркнуть его.

«Вот она остановилась. Неподвижные глаза направились прямо на зрителей. Глаза эти, казалось, ничего не видели; но взгляд их пронизывал насквозь, обдавал сердце холодом. «Пятно, еще пятно!» — произнесла она гробовым голосом. Все глаза обратились на ее руки, и тут только заметили мы, что она во все время приближения своего к авансцене терла их одна об другую, и судорожное движение это было так невольное, что его можно было не заметить, — оно терялось в созерцании целой фигуры, олицетворявшей отсутствие всякой воли, всякой самостоятельности действия»¹.

Эрнесто Росси, не видевший Ристори в роли леди

Макбет, был, однако, уверен, что она одна могла «дать ей настоящий характер». Он объяснял это тем, что артистка, «достигнув славы, несмотря на годы, продолжала учиться».

Покинув сцену в 1885 году, Ристори написала книгу «Этюды и воспоминания». В ней она делится своим художественным опытом, анализирует свою работу над ролями Мирры, Марии Стюарт, Медеи, королевы Елизаветы и леди Макбет, а также формулирует свои взгляды на искусство актера.

¹ Сб. «Мастера театра в образах Шекспира». ВТО, 1939, стр. 61.

Первой обязанностью истинного артиста, по убеждению Ристори, является перевоплощение, то есть подлинная погруженность в переживания и поступки изображаемого лица. Это доступно только актеру, который обладает от природы особой физиологической чувствительностью. Но одной чувствительности мало; необходимо изучение, и прежде всего изучение человеческого сердца и разнообразных проявлений человеческой природы. Без этих двух условий истинное творчество невозможно. Игра должна быть не только верной, но и вдохновенной, свободной от условностей, канонов и подражаний.

Свой художественный стиль и метод Ристори называет «системой колоритного реализма»: «Я всегда играла драму и трагедию с итальянской горячностью и живостью и всегда стремилась сохранить существенную черту нашего характера — пламенное выражение страстей, не подчиняя их академическим позам. Отнимите у итальянского актера порыв страсти и измените его природу, он делается приторным и невыносимым».

В этих словах заключена важная мысль о том, что в действительности актерского искусства находится в прямой зависимости от того, насколько сильны в нем черты национальной самобытности — в проявлении темперамента, в средствах эмоциональной выразительности.

«Колоритность» исполнения Ристори выражалась в действительности, яркой эмоциональности. «Она наполняла зал воплем могучей экстатической страсти» (Золя). Ристори выделяла отдельные моменты роли, фиксируя в сознании зрителей свою идею образа, умела в одной реплике, одном жесте, слове или взгляде сконцентрировать «зерно» образа.

В «Марии Стюарт» таким моментом был конец сцены двух королей, когда после слов «Я — ваш повелитель!» Мария — Ристори словно вырастала и с таким достоинством и уничтожающим презрением давала разъяренной Елизавете знак удалиться, что та поспешно, полусогнувшись, как бы невольно подчиняясь Марии, уходила; в «Медее» это было знаменитое, всеми критиками описанное «Ты!» в ответ на вопрос Язона, кто убил детей; в «Елизавете, королеве Англии» — гордая и горькая в своем трагизме реплика: «Я не женщина... Я король!»

Содержанием «колоритного реализма» Ристори был дух страстного бунтарства, он одушевлял схематичность многих драматургических образов ее репертуара, оправдывал некоторые излишества темперамента и яркость красок. Сценическая манера Ристори была близка манере Модена. Ей не довелось стать

его ученицей, но она причисляла себя к его школе, считая ее бесподобной, потому что, «изучив все, она допускала и гениальные вдохновения». Сам Модена, когда он впервые увидел Ристори в начале 1840-х годов, вернувшись из французской эмиграции, назвал ее «артисткой божественной интуиции».

Призывая итальянских актеров сохранять национальный колорит исполнения, Ристори, однако, советует им отказаться от старой манеры трагической декламации с ее утомительной напевностью.

Устами выдающейся артистки итальянская школа сценического реализма заявляла об обязанности и праве художника сохранять национальное своеобразие своего искусства, одновременно неустанно совершенствуя его — изучая, заимствуя, реформируя.

В мае 1865 года во Флоренции состоялись торжества в связи с 600-летием со дня рождения Данте. Ристори, Сальвини и Росси выступили в трагедии Сильвио Пеллико «Франческа да Римини» и с чтением из «Божественной комедии». Ристори прочитала свою любимую пятую главу «Ада» — о Франческо и Паоло. Традицию дантовских чтений, начатую Густаво Модена, Ристори продолжала и после ухода со сцены, изредка выступая в благотворительных концертах. Восьмидесятилетие артистки было отпраздновано в Риме в 1902 году и носило характер национального чествования.

До конца жизни Ристори продолжала интересоваться театром, всем новым, что рождалось на сцене и в драматургии, пыталась понять пути развития любимого искусства. Но здесь ее с каждым годом ждали разочарования. Она решительно не понимала и не принимала декадентских течений, особенно не любила д'Аннунцио, справедливо считая, что его «чудовищные» пьесы помешали полному раскрытию огромного таланта Элеоноры Дузе.

Значение деятельности Ристори охарактеризовал Томмазо Сальвини, отметив, что в самые бурные моменты истории родины она смело несла знамя патриотки и служила театру, который был для нее школой всего прекрасного и благородного.

2

Традиции Модена продолжали развивать Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини. Неустанно совершенствуя свою артистическую технику, они создавали полнокровные реалистические образы, характерные единством психического, национального, исторического склада.

Эрнесто Росси (1827—1896) был актером широкого диапазона. Он сыграл около четырехсот ролей в пьесах разных жанров современного и классического репертуара. Своей мировой известностью Росси был обязан Шекспиру, изучению которого он посвятил всю жизнь.

Ведущая тема его творчества — любовь; любовь не только личная — страсть, влюбленность, — но любовь к человеку, к человечеству. В таких лучших своих ролях, как Паоло («Франческа да Римини» Пеллико), Ромео, Отелло, Гамлет, он открывает сокровища благородства и поэзии, заложенные в душе человека. «Ни у одного артиста слово «люблю» не звучало так, как у Эрнесто Росси. Оно было создано для его уст», — говорил Сальвини.

Гуманизм Росси не ограничивался утверждающей темой. Ученик Модена, сын борющегося народа, Росси не мог пройти мимо проблемы тирании.

В годы творческой юности в свободолюбивых образах отечественной драматургии — Паоло (в пьесе Пеллико), а также Ореста, Карлоса, Давида (в трагедиях Альфьери) — Росси непосредственно выражал самого себя: свой пылкий патриотизм, свою ненависть к иноземному игу, свои мечты о единстве родины.

С наступлением артистической зрелости отчетливее, полнее, реалистичнее выявляется у Росси антитираническая тема. Он создает ряд образов деспотов-властолюбцев: Макбет, Нерон (в трагедии П. Косса), Людовик XI (в трагедии Делавина), Иван Грозный (в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»).

Однако направленность темы у Росси была иная, чем у Модена или у Ристори. Героико-политическое, тираноборческое начало не было главным для Росси. Задача артиста — этическое разоблачение деспотизма. Он исследует психологию самовластия, его уродующее влияние на природу человека. Эта вторая тема сопутствует основной — теме любви, дополняет и расширяет ее.

Эрнесто Росси родился в Ливорно, где его отец вел оптовую торговлю лесом. Опрометчивая спекуляция старшего сына на время подорвала материальное благополучие семьи. Пришлось резко сократить расходы, чтобы избежать позорного банкротства. Младшего сына отец решил сделать адвокатом. Эта профессия казалась не только доходной, но и почетной: при успехе она открывала доступ в самые высокие социальные сферы.

Но мальчик мечтал о другом. Наслушавшись рассказов дедушки о добром мавре Отелло, о взбалмошном короле Лире и его злых дочерях, о несчастном принце Гамлете, он строит кукольный театр и ставит в нем пьесу собственного сочинения —



Эрнесто Росси

«Клавдий братоубийца, или Сын — судья собственного отца». Ему тогда не было и восьми лет. Став школьником, Эрнесто организует с товарищами труппу, с которой играет домашние спектакли. Однажды ему пришлось исполнить женскую роль, и его красота, светлые кудри, живые серые глаза ввели в заблуждение многих зрителей.

Тайком от отца Росси посещает спектакли заезжих трупп на так называемой Арене, в здании древнеримского амфитеатра. К шестнадцати годам он перечитал весь итальянский классический репертуар и немало иностранных пьес в переводах.

Однажды в отсутствие отца Росси решился попытать счастья у директора прибывшей в Ливорно труппы. Ему повезло. В тот же вечер он заменил больного актера в роли Барона в «Веере» Гольдони. Затем он с четырех репетиций сыграл Паоло в драме Пеллико. Когда отец вернулся, произошла тяжелая сцена. Росси смирился, но только внешне. «Хотеть — значит мочь», — твердил он себе. Эти слова стали его девизом. Вскоре случай представился вновь. Знакомый актер искал «любовника» для своей труппы. При помощи просьб, заклинаний, слез и угроз покончить с собой Эрнесто добился согласия деда и матери и тайком от отца покинул родной дом.

Так в карнавал 1846 года Росси начал свою жизнь в театре. Он жил впроголодь, но был счастлив. Перейдя в другую труппу, Росси на первом же спектакле потерпел неудачу: сбился с текста и запутался в словах под смех, крики и свистки публики. Он был в отчаянии. Опытный директор утешил его, посоветовав ему не спеша подниматься по лестнице искусства.

Перед молодым актером встал вопрос о мастерстве. Он создает для себя программу занятий и упорно ее осуществляет: работает над дикцией, пластикой, анализирует текст пьесы (а не только роли), ищет путей к правдивой передаче чувств образа.

Важную роль в художественном развитии Росси сыграл Модена, вступивший в труппу осенью 1846 года. Он сразу обратил внимание на талантливого юношу и после беседы с ним благословил его на служение театру. Росси пристально изучал игру этого «колосса драматического искусства». Результатом явилась его первая подлинно самостоятельная работа — роль Ореста в трагедии Альфьери. Вместо традиционного мифологического образа зритель увидел живого человека, чувства которого были ему близки и понятны. Но дорожке аплодисментов была для Росси похвала учителя — Модена.

Вскоре состоялось его примирение с отцом, который убедился, что сын выбрал верный путь.

В 1848 году Росси вступил в труппу Модена. Они прибыли в Милан, когда там началось восстание. Увлеченный друзьями,

Росси пять дней находился на баррикадах. «Сам того не ожидая, я оказался героем», — скромно и с юмором пишет он.

Известность Росси растет. Его приглашают на роли молодых героев в Сардинскую Королевскую труппу. Там он встречается с Ристори. Он изучает ее игру, как до того изучал игру Модена: «Я чувствовал себя сильнее подле этой артистки, всегда полной вдохновенья, искусства и правды».

В 1855 году Росси едет с труппой Ристори в Париж. Большой успех имели здесь его выступления в роли Паоло.

После отъезда труппы Росси остается в Париже. Он совершенствуется во французском языке, изучает сценическое искусство. Считая французскую школу в трагедии академической и даже рутинной, Росси с восторгом говорит о вдохновенном таланте Рашели, о реалистическом даровании Фредерика-Леметра. Из Парижа Росси поехал в Лондон, где видел Чарльза Кина в «Ричарде III» и получил от него в подарок комментарии Гаррика к ролям Отелло и Гамлета.

Росси давно мечтал о Шекспире. Еще в 1849 году он познакомился с имеющимися итальянскими переводами. Большинство их было просто грубыми переделками, в которых от Шекспира оставалось одно имя автора. Росси изучает английский язык, чтобы читать пьесы в подлиннике. Он неустанно размышляет о любимых образах, воссоздавая для себя их внешний и внутренний облик.

Обращение итальянских актеров к Шекспиру имело глубокое идеологическое основание. Ослабление политически-гражданственной проблематики в репертуаре после разгрома революции 1848—1849 годов не привело великих мастеров итальянской сцены к современной им буржуазной бытовой драме. Глубоко ощущая антигуманистическую, хищническую природу буржуазного мира, они стремились к утверждению в искусстве великих общечеловеческих идеалов и нашли их воплощение в Шекспире.

Весной 1856 года, создав свою труппу, Росси поставил в Милане «Отелло». Попытки Модена выступить в этой трагедии и Морелли — поставить «Гамлета» за несколько лет до того потерпели неудачу. Жизненность поведения и речи персонажей, смешение высокого и простого вызвали возмущение и смех публики, воспитанной на классицистской трагедии.

Описывая премьеру «Отелло», Росси рассказывает, как с каждой сценой росло внимание и интерес зрительского зала. Непривычная форма драмы, реализм языка, смелость в показе внутренней жизни героев были приняты зрителем. И, самое главное, был понят замысел Росси. Оплакивая Дездемону, зритель видел в Отелло не убийцу, но человека, чья «благородная



Эрнесто Росси в роли Макбета.
«Макбет» В. Шекспира

и честная натура вследствие своей доверчивости легко поддается коварным проискам злодея».

Успех «Отелло» окрылил Росси. Через две недели он ставит «Гамлета», затем «Ромео и Джульетту», а в 1858 году — «Макбета» и «Короля Лира». Позднее Росси сыграл Шейлока, Ричарда III, Антония и Брута, Кориолана.

В 1857 году посещением Вены начинаются гастрольные поездки Росси. В 1866 году он вновь выступает в Париже, затем едет в Испанию. 1871—1872 годы Росси провел в Южной Америке. По возвращении оттуда он едет в Вену, Берлин, Будапешт, Прагу, снова в Париж, в Бельгию и, наконец, в Лондон. С грустью отмечает Росси упадок английского театра: посредственность отечественных пьес, засилье французских, скудость талантов, которую не может скрыть роскошь постановок. «То,



Эрнесто Росси в роли короля Лира.
«Король Лир» В. Шекспира

что было дворцом, стало хижиной, а корабль превратился в ореховую скорлупку». Вина, по мнению Росси, заключается в рабском следовании традиции, которая всегда губительна для искусства. Посетил Росси также Румынию, Египет и Грецию. В Турции он познакомился со свирепостью султанской цензуры, которая запретила почти весь его репертуар — «Гамлет», «Макбета», «Короля Лира», «Людовика XI» и «Нерона» — за то, что цари там изображены в неприглядном виде, а некоторых даже убивают. В 1885 году, после гастролей в Швеции и Норвегии, Росси играл в Дании. Огромное впечатление произвело на него посещение Эльсинора, где перед ним как живые возникли образы его любимой трагедии.

Особое место в жизни Росси занимают его связи с Россией. После Ристори здесь не был ни один итальянский актер. Росси



Эрнесто Росси в роли Ричарда III.
«Ричард III» В. Шекспира

в 1877 году дал двадцать четыре спектакля в Мариинском театре в Петербурге и двенадцать в Большом театре в Москве. Он показал «Отелло», «Короля Лира», «Макбета», «Ромео и Джульетту», сыграл здесь премьеру «Людовика XI». Успех был громадный, особенно у студенческой молодежи, которую Росси всегда называл своей любимой публикой. Он отмечает исключительную чуткость русского зрителя и то, что Шекспира здесь понимают лучше, чем в Англии. На обеде в его честь, данном по инициативе А. Н. Островского и Н. Г. Рубинштейна, была оглашена речь Островского, который по нездоровью сам приехать не смог. Островский от Общества драматических писателей благодарил артиста за оживление русской сцены творениями Шекспира: «Тут красота, сила и правда, и мы высоко чтим поэта-творца, артиста-исполнителя».

В знак своего уважения к русской нации и восхищения ее великим поэтом Росси поставил в свой бенефис в Москве «Каменного гостя», а в следующий приезд — «Скупого рыцаря» в прозаическом переводе своего секретаря Брицци.

Росси был в России несколько раз. Весной 1895 года он сыграл в Москве, а затем в Петербурге трагедию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», до того на русской сцене не ставившуюся вследствие запрещения цензуры. Роль Грозного была последним созданием Росси. Готовился он к ней около четырех лет, тщательно изучал эпоху, стремясь как можно полнее воссоздать образ царя Ивана. Росси очень волновал прием русского, особенно московского, зрителя. За исполнение роли Грозного ему был поднесен диплом почетного члена Общества любителей российской словесности.

В России же в 1896 году Росси отпраздновал пятидесятилетие своей артистической деятельности. Эта поездка была его лебединой песнью. Последние спектакли он играл в Одессе уже больным. На просьбы друзей прервать гастролы Росси ответил: «Рабочий и солдат нередко гибнут на своем посту. Я — рабочий и солдат сцены и хочу умереть на сцене». Он скончался от болезни сердца в Пескаре на обратном пути из России во Флоренцию. Его похоронили в Ливорно. Месяц спустя в Риме состоялся траурный концерт, на котором присутствовали все артисты столичных театров, много приезжих, был поставлен бюст Росси и с чтением стихов Данте выступили Ристори и Сальвини. В Ливорно еще при жизни Росси был открыт музей его имени, и трем театрам Италии — в Пизе, Бергамо и Прато — присвоено его имя.

Росси был человеком широкообразованным и обладавшим незаурядным литературным дарованием. Он написал несколько пьес, из которых две — «Адель», созданная для Ристори, и «Молитва солдата» — пользовались в свое время немалым успехом. Ему же принадлежит первый перевод на итальянский язык «Юлия Цезаря» Шекспира. Главную ценность наследия Росси представляют «Этюды о драматическом искусстве», статья «Актер и автор», три тома мемуаров «40 лет артистической жизни»¹ и автобиографические письма к его другу, писателю Анджело Губернатису.

Принадлежа к школе Модена, которую Росси считал «величайшей из всех драматических школ», он определяет ее сущ-

¹ В 1896 году на русском языке в Петербурге вышла книга «50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси», составленная С. И. Лаврентьевой по мемуарам Росси, с его предисловием (статья «Актер и автор») и некоторыми дополнениями о его последних гастролях в России.



Эрнесто Росси в роли Кина.
«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма

ность как правдивость переживаний. Росси называет ее «натуральной» и противопоставляет ей школу «академическую, декламационную».

«Выражения чувства, страсти,— говорит он,— должны вытекать прямо из сердца актера». Росси с негодованием отзывался о «Парадоксе об актере» Дидро и утверждает, что перевоплощение в образ не только возможно, но что именно оно отличает художника от ремесленника. Сценический образ есть результат отождествления личности артиста с изображаемым лицом.

Отличие сценической правды от жизненной заключается в том, что она должна быть артистична: «истинное чувство дол-

жно согласовываться в общей гармонии» с внешними средствами его выражения. Иначе говоря, внутренняя техника должна сочетаться с внешней.

Каков же был путь Росси к овладению полной сценической правдой? «Я изучал моего героя, анализировал его, вслушивался в тот язык, который дал ему автор, всматривался в изгибы его характера. Я входил в его жизнь так, как будто это была моя собственная жизнь, как будто я сам переживал все чувства и страсти его...». Высшей целью артиста Росси считал стать толкователем драматического произведения, «духовным анатомом», испытывающим малейшие движения сердца, изучающим этапы развития мысли.

Росси подходил к созданию образа аналитическим путем. Он постепенно подбирался к сердцевине роли, идя, так сказать, от периферии к центру. Изучая один за другим намеченные материалы, он как бы примеривался к образу, постепенно выясняя обстановку, атмосферу, связи героя с его окружением.

«Гений есть наполовину труд»,— любил повторять Росси. Придавая большое значение изучению, размышлению, анализу, Росси предостерегает, однако, от злоупотребления ими, ибо в результате чувство вянет и гибнет: «Размерять чувство компасом так же безобразно, как и давать ему необузданный простор». «На сцене должно царить вдохновение в неразрывной связи с искусством, так как одно не может быть отделено от другого».

Сосредоточивая свою артистическую природу на внутренней жизни образа, Росси показывал все нюансы ее. «Он не был актером стихийного темперамента, как Сальвини или Мочалов,— пишет о нем К. С. Станиславский,— это был гениальный мастер... Росси был неотразим, но не этой стихийной силой, а логичностью чувства, последовательностью плана роли, спокойствием его выполнения и уверенностью своего мастерства и воздействия. Когда Росси играл, вы знали, что он вас убедит, потому что искусство его было правдиво»¹. Художественная логика Росси была так неотразимо убедительна потому, что он все знал о своем герое, чье прошлое жило в его сознании. Чтобы так выдержанно, спокойно выявлять толкование роли, мало природного таланта, необходимо совершенное мастерство.

Когда Росси недоставало мощи темперамента в особо возвышенных местах таких ролей, как Отелло, Лир, Макбет, он эффектным приемом или искусно рассчитанным пафосом застав-

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, стр. 62.

лял зрителей «доиграть» за себя, дойти до вершины переживания, к которой он их подвел.

В своих «Записках» Ю. М. Юрьев приводит в качестве примера того, как техника Росси участвовала в создании образа, предсмертный бой Макбета: он длился долго, но был таким захватывающим, что зал следил с затаенным дыханием за всеми фазами душевных эмоций Макбета в продолжение этой сцены.

Результатом совершенного владения техникой была простота Росси. «Он имел право говорить просто и умел это делать»¹. Порой эта простота граничила с дерзостью. Так, играя Ромео, в сцене с Лоренцо Росси бросался навзничь и, полный испуга и отчаянья, колотя ногами, катался по полу. Это было нужно для внутреннего рисунка роли, для верной и оригинальной психологической линии.

Роль Ромео исключительно совпадала с творческими данными исполнителя: его лирическим темпераментом, правдивостью переживаний, музыкальностью, пластичностью. В молодости Ромео — Росси захватывал цветением юношеской страсти, всемогуществом торжествующей любви, которая сокрушает все преграды. Артист создавал образ юного любовника эпохи Возрождения, для которого красота женщины и первая любовь есть отражение красоты мира и его открытие.

В один из своих приездов в Россию, когда Росси уже не играл Ромео, он по настоянию критиков и зрителей показал несколько сцен из «Ромео и Джульетты» в концертном исполнении, без грима. И он заставил забыть свою полноту и свой возраст — так неотразимо правдив был его Ромео.

Создаваемые Росси сценические образы были отмечены конкретностью духовной жизни, неповторимостью психического склада. Он смело и точно рисовал внутренние противоречия своих героев, борьбу в них доброго и злого начал.

Неизгладимое впечатление оставлял Росси в «Короле Лире». Роль складывалась, развивалась в течение всей жизни артиста. Говорили, что Лир — лучшая роль Росси, а Росси — лучший Лир. В первые годы это была сказочно-легендарная, овеянная дымкой поэзии фигура, почти лишенная индивидуальных черт. Постепенно она приобретала плотность, объем, характерность как результат творческого опыта, изучения жизни, широкого ознакомления с историко-литературным материалом. Росси умел так планировать роль, так осветить моменты, существенные для раскрытия образа, что убеждал в правильности своего истолкования. «Незаметно, спокойно, последовательно, шаг за

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, стр. 62.

шагом, точно по ступеням душевной лестницы, Росси подводил нас к самому возвышенному месту роли»¹.

Трагедия Лира в понимании Росси — это трагедия эгоизма: «Лир отказывается от забот управления, чтоб еще больше предаваться самоуслаждению». С первого появления Лир — Росси производил впечатление человека самовластного, но находящегося в состоянии крайнего нервного возбуждения. Потеряв способность управлять собой, Лир готов на поступок, какой он совершает по отношению к Корделии. Так Росси сразу давал ключ к дальнейшему. Уверенно и убедительно разворачивал он картину постепенного перехода Лира от нервной экзальтации к полной потере сознания окружающего. В безумии Лира не было ничего клинического, оно проистекало из внутренних причин и ими же только и могло быть исцелено. Особенно сильное действие производили две сцены. Одна, когда Лир ночью, в буре бежит от своих дочерей и, повисая на воротах, в иступлении бьется о них головой со словами: «Шут мой! Я сойду с ума!» — и другая, когда больной, измученный король пробуждается в палатке Корделии, узнает наконец свою дочь и в умилении, молча склоняет перед ней колени. Он впервые начинает понимать, что можно любить без громких фраз и клятв. Ослепленный своим деспотическим эгоизмом, Лир прозревает, исцеленный любовью.

Любимым героем Росси был Гамлет. Сорок лет (начиная с 1856 года) он играл его и сорок лет размышлял над ним, посвятив ему многие страницы мемуаров и отдельный этюд. Это пристальное внимание великого актера к образу Гамлета не случайно. В сущности, для Росси Гамлет — это типический характер, широко распространенный в Италии последних лет Рисорджименто и после него. Гамлет для Росси — это человек, исполненный желаний, влечений, внутренней борьбы и грустной нерешительности. Неспособным к действию, а потому печальным видит чуткий артист своего молодого современника, и эти черты он усиливает в создаваемом им сценическом образе.

Из описаний Росси в роли Гамлета возникает образ юного принца, одаренного, образованного, склонного к дружбе и любви, полного высоких чувств, изящного и ловкого. Его меланхолия — пытливость развитого ума, стремящегося к разрешению неясных проблем, загадок неба и земли, настоящего и будущего, материи и духа. Людское коварство раскрывается перед ним внезапно и все же оставляет в нем сомнение. Мысль о мщении не успела укрепиться в нем глубоко. Его молодость поблекла, но не увяла. Есть что-то от Ромео в этом облике датского прин-

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, стр. 62.

ца. У него нежное сердце и пылкое, необузданное воображение. То исполненный отчаяния, то буруемый сомнениями, он нерешителен в действиях. «Гамлет — это голос нашей совести, недвольный мыслями нашего ума», — пишет Росси.

Философская линия роли шла на живом фоне чувства и темперамента. Эмоциональная жизнь Росси — Гамлета с такой силой правды вовлекала в свой круг зрителя, что он не только сопереживал герою драмы, но и мыслил вместе с ним. Глубоким, непосредственно-страстным лиризмом были полны сцены с Офелией, с матерью, монолог о Гекубе после встречи с актерами. В «Мышеловке», когда напряжение Гамлета разрешается словами: «Оленя ранили стрелой», Росси, державший в руке веером колоду карт, бросал ее, карты разлетались, а он, вскочив на кресло короля, рычал от радости. Но уже несколько мгновений спустя он стихал, тень скорби омрачала его лицо, бурная радость сменялась горьким сознанием одиночества перед лицом ожидающей его трагической задачи. Торжественна, прекрасна была сцена смерти Гамлета, вызывавшая ощущение величия и поэтической тайны.

С годами образ Гамлета в исполнении Росси изменялся в сторону все большей отрешенности от дел мирских. В последние годы Росси играл его человеком уже не первой молодости, лет около сорока, много страдавшим, а потому усталым от жизни, но скрывающим за внешней флегматичностью легко ранимое сердце и страстный, неукротимый ум. Г. Н. Федотова, вспоминая Росси в связи с постановкой в Малом театре трагедии Шекспира, пишет, что лучшего Гамлета она себе представить не может, хотя видела его в этой роли стариком.

Одному критику, упрекавшему Росси в излишней страстности его Гамлета, тогда как печальный принц — «продукт севера и туманов», Росси отвечал: «Гамлет — мировой тип! Он принадлежит всем временам и всем народам». Будучи жертвой тех же ударов судьбы, он и в Неаполе остался бы таким же. «Шекспир, создавая Гамлета, сказал миру: «Вот человек, взглядишь в него, и ты познаешь самого себя». Так Росси утверждал за художником право на раскрытие авторского образа.

Особый интерес представляет последнее создание Росси — образ Ивана Грозного. Приступая к работе над ним, Росси руководствовался пожеланием, высказанным ему при жизни автором: чтобы актеры создавали образ не одними темными красками тиранства, но придавали бы ему человечность.

Грозный — Росси был натурой глубокой, исключительно сильной, но отравленной страшным ядом — сознанием своего безграничного могущества, которое постепенно вырождается в манию величия и столь же безграничную подозрительность.

Это сделали долгие годы борьбы с боярщиной. Иван глубоко несчастен, потому что он одинок и никому не в силах верить. Он тяжело болен, но временами в нем еще вспыхивает былая мощь, впрочем, быстро угасающая. Такова сцена, когда Иван приказывает заключить мир со Стефаном Баторием, или значительная, торжественная беседа с Федором — наставление о том, как надо править царством. Ужас охватывал зрителей, когда, умирая, Грозный зовет убитого им сына: «Иван, Иван, сын мой!» Здесь было все: и отчаяние, и призыв к чуду, и бессильный уже гнев против «изменника» Бориса, и страх перед крушением своего дела, перед грозящей государству гибелью.

Высоким артистизмом отличалась сцена в Грановитой палате, когда царь во время приема польского посла бросает в него топор. Прием начинается по всем правилам тонкой дипломатии, но вскоре возникают насмешки, вот уже слышатся взаимные дерзости и оскорбления. Грозный, а за ним посол возвышают голос, кричат одновременно, бояре принимают участие в общем возбуждении — картина правдивая и выразительная!

Росси не мог воссоздать образ царя Ивана во всей его национальной конкретности, но он сумел показать в нем те черты государственного гения, которые составляют основу этого образа. Настороженное вначале внимание зрителей сменилось доверием к исполнителю после замечательно проведенной сцены с Годуновым, которому царь говорит: «И что вдали провижу я, того не видеть вам куриным вашим оком!»

Спектакль имел большой успех. Но Росси предпочел прислушаться к критическим голосам. Он снова пересмотрел свою работу и уже к следующему представлению внес ряд изменений.

В образах Лира, Макбета, Шейлока, Нерона, Людовика XI, Скупого рыцаря и Грозного Росси с позиций высокого гуманизма вскрывает психологию уродующей душу страсти, проводя своего героя по адским кругам нравственной агонии.

Целью Росси было не столько вызывать негодование, сколько возбуждать сострадание. Отсюда некоторая идеализация образов, известный крен в сторону сугубо этического освещения проблемы за счет социального. Характерно, что в «Короле Лире» сцена в степи с проходящей в ней темой «бедных, нагих несчастливцев» звучала как тема сострадания, и главным образом по отношению к самому Лиру. В «Гамлете» Росси недостаточно подчеркивал линию «Дания — тюрьма» и «весь мир — тюрьма». В итоге несколько ступшевывалась масштабность скорби Гамлета, тема «века, вывихнувшего суставы».

И все же справедливы были слова историка и театрального критика И. И. Иванова: «Хотя от Росси иногда ускользали существенные пути шекспировского творчества, но все же он

один из самых прекрасных и вдохновенных проводников и могучем лесу его поэзии».

Росси делал героическое для своего времени дело, пытаюсь показать благородство человеческой природы буржуазному обществу, которое уже начинало деградировать. Но он и сам нес груз ограниченных буржуазных представлений. Этому способствовало вырождение революционных идеалов внутри национально-освободительного движения после поражения 1849 года. А Росси к тому же никогда не был республиканцем. Его вполне удовлетворял конституционно-монархический правопорядок в освобожденной от иноземного ига Италии. Он с одинаковым восторгом говорит о Кавуре и о Гарибальди. В народном герое Италии Росси видит прежде всего воплощение гуманности, «любви, которая руководила всеми его действиями, вела на все высокое». Гарибальди как знаменосец республики, как яростный враг папизма остается за пределами этой характеристики.

Эстетика Росси была неразрывно связана с этикой. И в этом он был верным учеником Модена. Росси глубоко страдал, видя забвение, в котором находится отечественный театр, при котором лучшие его художники вынуждены были отдавать свои силы гастролям вдалеке от родины. Своей задачей как руководителя группы он считал воспитание коллектива в духе художественной требовательности и нравственной чистоты. Сам Росси был образцом творческой дисциплины. Он неизменно являлся на репетиции в восемь часов утра, уходил не раньше четырех, а вечером играл спектакль. Требуя от исполнителей отличного знания роли, он сам служил им примером. До последнего дня его жизни каждый спектакль был для него «новой героической битвой».

Для Росси, как и для Модена и для Ристори, театр был служением. «Если автор, творя для сцены, задается мыслью влиять на толпу и ее чувства, — писал он, — то и актер должен нераздельно соединить с его силой свою собственную и, идя с ним рука об руку, олицетворяя его образы, проповедуя правду и служа высокому искусству, создать для публики истинно воспитательную школу, просвещающую ум и возносящую дух!»

3

Самым выдающимся учеником Модена и величайшим трагиком западноевропейского театра второй половины XIX века был Томмазо Сальвини (1829—1915). Его искусство оказалось особенно созвучным русскому театру. Актеры, писатели и критики разных направлений — А. Н. Островский и В. Вересаев, Ап. Григорьев и А. Р. Кугель, А. П. Ленский и Л. М. Леони-

дов — отводят ему первое место в ряду прославленных трагиков Европы. К. С. Станиславский называет Сальвини гением, творившим «навек, однажды и навсегда»¹.

Творчество Сальвини сочетает в себе яркое героическое начало с глубоким проникновением в психологию образа и совершенной техникой. Оно дышит пафосом гражданственности и гуманизма. Художник и гражданин в Сальвини связаны неразрывно. Участник революционных битв 1848—1849 годов, солдат Гарибальди, пламенный мадзинист, любимый воспитанник Модена, Сальвини воплотил и увековечил в своих лучших созданиях нечто большее, чем это сделали его современники — Ристори и Росси. Его сценические образы говорили не только о том, что надо быть героем, они не только утверждали красоту и благородство человеческой природы — они заявляли со всей убедительностью могучего таланта, что человек может быть героем, что героическое заложено в самой природе человека и что высшая цель художника показать человеку-зрителю его собственное прекрасное лицо.

Сальвини родился в актерской семье. Отец мечтал видеть Томмазо юристом, а старшего сына Алессандро художником, но оба стали актерами. Братья учились во Флоренции. Приезжая на каникулы к отцу, они все вечера проводили в театре. Томмазо было четырнадцать лет, когда ему пришлось неожиданно заменить больного исполнителя роли Паскавино в «Любопытных женщинах» Гольдони. Высокий, не по годам развитой, Томмазо выглядел двадцатилетним. Он понравился. О карьере юриста было забыто.

Вскоре Сальвини-отец перешел в труппу Модена, чтобы дать сыну возможность учиться у выдающегося артиста. Учил Модена примером; объяснять он не умел и не любил. Он говорил: «Делай как я». Но не для того, чтобы ученик копировал его, а чтобы, усвоив сущность, «зерно» показа, шел дальше самостоятельным путем. Сальвини покоряли в игре учителя могучий порыв души и полное слияние с образом. К этому он стремился, опираясь пока единственно на свои природные данные, на пылкий темперамент и отзывчивое воображение. Каждый успех юного исполнителя Модена награждал тем, что поручал ему новую, более трудную роль. От «любовников» в драме и комедии (Мешем в «Стакане воды» Скриба, Макс Пикколомини в «Валленштейне» Шиллера) Сальвини переходит ко «вторым героям» в трагедиях Альфьери (Давид в «Сауле»).

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, стр. 416.

Год спустя Сальвини был приглашен на ампула «первого любовника» в труппу известного антрепренера Доменикони, в которой примадонной была Ристори. В короткий срок ему пришлось выучить тридцать шесть ролей, в том числе — Паоло («Франческа да Римини» Пеллико), Ромео («Джульетта и Ромео» — переделка трагедии Шекспира герцогом ди Вентиньяно), Эгист («Меропа» Вольтера). Выручала исключительная память. Доменикони направлял внимание актеров на проникновение в авторский замысел и на психологический анализ образов. Перед молодым актером встали новые, пока еще не вполне ясные для него задачи, решение которых со временем дало плоды.

В 1848 году в Риме Сальвини впервые получил бенефис. Он решил поставить «Ореста» Альфьери. Это была вполне самостоятельно подготовленная им роль. Появление бенефицианта было встречено традиционными аплодисментами, но вопреки обычаю он не остановился, чтобы поблагодарить поклоном. Первая же реплика Ореста: «Смотри, Пилад! Вот мое царство! О, счастье!» — заставила притихнуть зал. Зрители поверили пламенному, стремительному Оресту — Сальвини, его любви к родине, его ненависти к ее осквернителям. Чувства героя совпадали с чувствами передового зрителя. Успех был огромный.

На севере Италии в это время шумела революционная буря. Вскоре она дошла до Рима. Сальвини вступает в национальную гвардию. За доблестное поведение во время обороны города он был произведен в капралы. Гарибальди с похвалой отозвался о его мужестве. После падения Рима Сальвини покинул его вместе с другими политическими эмигрантами. Дважды арестованный в пути, он был выслан обратно, на поруки Доменикони, который получил от папской полиции гарантию в неприкосновенности его актеров.

В условиях жестокой политической реакции и неистовства цензуры со сцены изгоняется все сколько-нибудь значительное. Сальвини живет в уединении, много читает. Ему открывается богатый мир идей и образов в творениях Гомера и Данте, в пьесах Альфьери и Гольдони, Гёте и Шиллера, Байрона, Корнеля, Расина, Мольера, в драмах Мандзони, Монти, Никколини. Сравнивая, он ищет общности и различия, накладываемые на героев эпохой, средой, обстоятельствами. Он вникает в «характеры, страсти, нравы, тенденции». Стремясь к постижению человеческой психологии в ее индивидуальной неповторимости. Сальвини приходит к выводу, что главный предмет изучения художника не столько книги, сколько явления и люди. О них он должен сказать зрителю свое слово, передать свои знания.

зажечь своей верой. А для этого необходимо выковать оружие — свою артистическую технику.

Сальвини создает для себя программу работ и преодолевает одно препятствие за другим. Он обладал превосходными внешними данными: высоким ростом, статностью, красотой, силой, здоровьем, ловкостью. Систематически занимаясь разными видами физических упражнений — плаванием, фехтованием, игрой на бильярде, танцами, верховой ездой, — он достигает в них выдающихся успехов. У него был необычайный по красоте, гибкости и диапазону, поставленный от природы голос. Его бархатный и глубокий звук мог выражать все оттенки чувства. Но Сальвини упорно совершенствует свою дикцию, добиваясь идеальной пластичности речи.

Одновременно с этим в ближайшие после революции годы Сальвини работает над созданием собственного репертуара. Он ищет пьесы, которые привлекали бы силой характеров, глубиной чувств, оригинальностью мыслей. К роли Ореста прибавляется Саул («Саул» Альфьери) и Оросман («Заира» Вольтера).

Решающей вехой в художественном развитии Сальвини было его знакомство с Шекспиром. Вначале ему показались странными своеобразные характеры, идеи, форма шекспировских драм. Однако могучие образы Отелло, Лира, Гамлета властно завладевали его воображением. Заключенная в них энергия, огромные страсти и гигантские мысли взывали к художнику. Именно Шекспир синтезировал еще не вполне ясные искания Сальвини, которые отныне должны были получить свое направление, оформиться, окрепнуть и углубиться. Образы великого драматурга дышали верой в безграничность человеческих сил, вдохновляли на борьбу против всего, что калечит и душит свободную мысль, подавляет естественные права человека. Шекспир помог Сальвини осознать себя как артиста, дал развернуться его дарованию во всю ширь и мощь.

С 1853 года Сальвини работает над «Отелло». Премьера состоялась три года спустя в Виченце, через несколько месяцев после постановки Росси. Дездемону в этом спектакле играла замечательная актриса Клементина Каццола, будущая жена Сальвини.

В 1857 году Сальвини предпринял гастрольную поездку в Париж. Здесь его еще никто не знал, и потому на первом спектакле зал был наполовину пуст. Однако на втором представлении театр был полон, а на третий билеты было невозможно достать. Сансон, учитель Рашели, прислал Сальвини письмо с просьбой показать «Отелло». Шекспир был у всех на устах, и вместе с ним торжествовал победу Сальвини.

Следующие четыре года он проводит в Италии. Его слава растет. Драматурги пишут для него: Джакометти — «Гражданскую смерть», д'Асте — «Самсона», Никколини — «Эдипа в Колоне». Сальвини готовит Гамлета, мечтает о Лире и Кориолане.

1860 год застает его в Неаполе. С восторгом следит он за стремительным походом легендарной гарибальдийской Тысячи. После этого похода население юга Италии наконец смогло называть себя заветным именем — итальянды!

В 1868 году состоялось свидание Сальвини с королем Виктором-Эммануилом, который пригласил его к себе во дворец. Артист попытался обратить внимание монарха на тяжелое положение отечественной сцены. В то время как главные драматические театры Западной Европы и России получают государственные субсидии, жалкие материальные условия итальянских трупп препятствуют их художественному росту. Но король остался глух к голосу того, кого он сам назвал славой итальянского искусства.

С горечью говорит Сальвини о невозможности в одиночку бороться с положением, которое «унижает артистов и развращает публику» — это основная причина, побудившая его, подобно Ристори и Росси, начиная с 1869 года отдавать большую часть своего времени заграничным гастролям. Повсюду — в Португалии, в Соединенных Штатах, в Бразилии, Уругвае, Аргентине, Чили — особенный успех имеет «Отелло». Интерпретация Сальвини вызывает обсуждения, споры, но все сходится



Томмазо Сальвини в роли Коррадо.
«Гражданская смерть» П. Джакометти

на одном — это лучшее воплощение образа венецианского мавра.

Летом 1875 года Сальвини был обрадован и взволнован, получив предложение дать ряд спектаклей на сцене лондонского театра Дрюри-Лейн. Он повез в Англию «Отелло» и «Гамлета» и имел большой успех. Признание его как интерпретатора Шекспира на родине поэта было ему особенно дорого. Сальвини дал яркое описание игры знаменитого Генри Ирвинга в «Гамлете». Считая его исполнение выдающимся, он говорит, однако, о недостатке мощи у Ирвинга в сценах, следующих за «Мышеловкой», об искусственности в проявлении страсти, о замене подлинного трагедийного темперамента характерностью.

Зимой 1877 года Сальвини выступал в венском Ринг-театре. Он с уважением говорит о стремлении австрийских актеров к точной передаче авторского замысла, к воспроизведению всех черт образа. Однако и у них он отмечает недостаток непосредственности в выражении страстей, выделяя одну лишь Шарлотту Вольтер, которую он назвал «северной Ристори».

Вторичные гастроли в Париже дают материал для схожих выводов. Страницы «Воспоминаний» Сальвини содержат точные и выразительные характеристики французских актеров: Муне-Сюлли, Сары Бернар, Коклена-старшего. Отдавая должное их отточенному мастерству, Сальвини сожалеет о той общей всем им «условности, которая есть результат традиций консерватории».

Несколько раз бывал Сальвини в России. Первый раз в январе—феврале 1880 года, во время турне по Венгрии и Румынии он посетил Одессу. В феврале—марте 1882 года по приглашению Дирекции императорских театров он дал двадцать спектаклей в Петербурге и одиннадцать в Москве. В 1885 году совершил турне с одной провинциальной труппой — Харьков, Саратов, Таганрог. Следующий его приезд состоялся по инициативе А. С. Суворина зимой 1900 года. Сальвини играл с русскими артистами в Александринском театре. Роль Дездемоны исполнила В. Ф. Комиссаржевская. Весной 1901 года Сальвини выступал на сцене Малого театра в Москве, а затем вернулся в Петербург, куда его пригласил Литературно-артистический кружок. Как и в России, Сальвини отмечает исключительный интерес русских к театру, их умение ценить сценическое искусство.

В 1903 году Сальвини оставил сцену. Последнее его выступление состоялось в дни юбилея Альфьери — столетия со дня смерти поэта. С тех пор Сальвини принимал участие лишь в благотворительных спектаклях. Долгие годы он был председа-

DOUBLE-CARTÉ NUMBER. THREEPENCE

THE SATURDAY

PROGRAMME

SKETCH BOOK

LONDON TUESDAY 1875



SIGNOR TOMMASO SALVINI

14 CARAT GOLD JEWELRY, ENGLISH LEVER WATCHES, &c.
MR. STREETER—16, NEW BOND ST. LONDON. W.

Программа гастролей Томмазо Сальвини в Лондоне, 1875 г.

гелем Общества взаимопомощи артистов, которое сам основал. Первого января 1909 года было торжественно отпраздновано его восьмидесятилетие.

Вилла Сальвини во Флоренции стала местом паломничества друзей, и прежде всего людей искусства. Трогательно было отношение к Сальвини артистической молодежи: окончившие театральную школу отправлялись к старейшине итальянского театра, чтобы получить от него благословение на служение искусству.

Смерть Томмазо Сальвини 31 декабря 1915 года вызвала отклики во всех странах. Его похороны были национальным событием.

О своем жизненном и творческом опыте Сальвини рассказывал в книге «Воспоминания». Ему принадлежат также этюды о некоторых шекспировских образах. Он неоднократно излагал свои взгляды на искусство актера и написал специальную статью «Несколько мыслей о сценическом искусстве». Она посвящена вопросу о месте переживания в искусстве актера и заострена против основных высказываний Коклена по этому поводу.

Сальвини заявляет, что он всегда стремился быть изображаемым лицом, перевоплотиться в образ. Обязательным условием этого является способность художника чувствовать. Цель сценического переживания Сальвини видит в том, чтобы заставить чувствовать зрителя. Достичь этой цели актер не может без самообладания. Он должен уметь руководить своими ощущениями. Бесконтрольная избыточная эмоция снижает впечатление от игры актера. «Пока я играю, я живу двойной жизнью, смеюсь и плачу и вместе с тем так анализирую свои слезы и свой смех, чтобы они всегда сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть».

Предостерегая от «Сциллы необузданной, необработанной, непропорциональной эмоции», Сальвини считает еще более опасной «Харибду холодной, расчетливой, механической ответственности». Последняя превратила бы актера в ловкий движущийся механизм, способный восхищаться, но не трогать сердца. К таким актерам Сальвини относит Коклена.

В своей работе над ролью Сальвини шел от общего к частному, от внутреннего к внешнему. Если образ был ему близок или, как он говорил, «симпатичен» — в художественном смысле этого слова, — Сальвини интуитивно постигал его в целом. Затем начинался процесс разведки, вживания во внутренние свойства образа. Тут особенно важно было выявить разницу между чертами образа и окружающими его характерами. Это помогало понять, как говорит и действует герой в предлагаемых обстоя-



Томмазо Сальвини в роли Отелло.
«Отелло» В. Шекспира

тельствах. И тогда, пишет Сальвини, «я просто стараюсь быть изображаемым лицом, думать его мозгом, чувствовать его чувствами, плакать и смеяться вместе с ним, любить его любовью, ненавидеть его ненавистью».

Последний этап создания сценического образа — поиски внешней формы, которая зависит от внутреннего содержания, хотя часто совсем на него не похожа.

Сальвини считает, что жить чувствами образа актер должен не только во время работы над ролью, но каждый раз во время ее исполнения. А для этого ему надо развивать в себе способность воспринимать впечатления столь же тщательно, как свою дикию или пластику.

К. С. Станиславский рассказывает о том, как готовился Сальвини к каждому спектаклю «Отелло», после того как роль была сыграна с триумфом сотни раз на многих сценах мира. Он приезжал за три часа до начала спектакля. Бродил по сцене, говорил с рабочими, которые ставили декорации, потом шел гримироваться, выходил снова, пробовал голос, жесты, вновь уходил в уборную одеваться. «Он влезал в кожу и тело Отелло с помощью какого-то важного подготовительного туалета своей артистической души»¹, изменяя себя не только внешне, но и внутренне. И «уже не было Сальвини,— был образ героя роли, совершенно закрывший личность великого актера»².

Не следует думать, что Сальвини пренебрегал изучением литературно-исторического материала. Он сообщает, что для роли Саула читал и перечитывал Библию, чтобы войти в чувства и нравы страны и эпохи, а готовя Отелло, знакомился с историей Венецианской республики, с характером и обычаями мавров, их военным искусством и религиозными верованиями, с историей их вторжения в Иберию; не была забыта им и новелла Чинтио.

Синтезом всех исканий и побед Сальвини явился созданный им образ Отелло. Артист так определяет своего героя: «честный, великодушный и доверчивый». У Отелло — Сальвини простая и вместе с тем богатая содержанием душа. И чем проще, наивнее и чище этот прекрасный человек, тем ужаснее результаты моральной пытки и провокации, которым подвергает его Яго.

С самого начала Сальвини одним легким штрихом подготавливал к тому, что в ярости Отелло может быть страшен. В сцене во Дворце дождей на слова Бранбанцио о том, что Де-

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, стр. 164.

² «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра», ВТО, 1939, стр. 124.

здемона обманет мужа, как обманула отца, Сальвини мгновенно отзывается резким движением. Он тотчас же овладевал своим гневом, но это короткое движение как молния освещало всю горячность его темперамента.

Любовь сальвиниевского Отелло к Дездемоне безгранична. Его благородное, суровое лицо с печальными глазами светлеет при ее появлении. Он гордится ею, умилен ее смелостью, уверен, что никого нет лучше, выше, умнее Дездемоны. Она для него не только жена, возлюбленная; в ней для него — все, без чего не может быть человек, чего никогда не имел Отелло: и род, и дом, и отечество. И становилось понятным, почему убил этот Отелло Дездемону. У Сальвини трагедия Отелло заключалась в крушении жизненного идеала, тогда как у Росси она была результатом обмана страстно любимой женщины.

В разговоре с Дездемоной, просящей за Кассио, Отелло еще не сердится на нее, но ясно, что оброненные Яго слова: «Это мне не нравится» — тихо возрастают в душе его.

С захватывающей правдой и последовательностью показывал Сальвини процесс отравления простой, доверчивой души Отелло: тревожное состояние его ума, желание узнать все и в то же время страх узнать это.

Ап. Григорьев, видевший Сальвини в 1858 году во Флоренции, дает примечательное описание сцены с Дездемоной. С глубокой, страстной нежностью цепляется Отелло за обломки полуразбитой веры. «Эта нежность, но соединенная с жалобным, беспредельно грустным выражением, прорвалась в тихо сказанном «Andiamo!» («Пойдем!») — и от этого тихого слова застонала и заревела масса партера...

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

— Кто он?..

— Мочалов!..

Да, это точно был он, наш незаменимый, он, в самые блестящие минуты... Мне сдавалось, что сам пол дрожал нервно под шагами Сальвини, как некогда под шагами Мочалова»¹.

Предчувствие зла превращается в ярость, ужас и отвращение, когда обвинение предстает наконец в мозгу Отелло во всем его объеме, со всей отчетливостью.

Нигде, быть может, идея образа не проявилась с такой ясностью и простотой, как в монологе прощания с войсками. Отелло — Сальвини прощался здесь с делом своей жизни и, по существу, со своим лучшим «я».

¹ Ап. Григорьев, Воспоминания, «Academia», 1930, стр. 278—279.

Но вот появляется Яго, яд клеветы вновь оболакивает простую душу Отелло. Сальвини, вдруг подняв голову, откидываясь назад и, одним прыжком очутившись около Яго, сжимал его одной рукой за горло и бросал на колени. Держа другую трепещущую руку на его голове, Отелло с испуганием трепещет от доказательства неверности жены. С последними словами — «как лев собаку» он швыряет Яго на пол и заносит над ним ногу... И тут же отшатывается, подняв вверх дрожащие руки, терзаемый ужасом, отчаянием и стыдом... Как бы опомнившись, он протягивал Яго еще дрожащую руку с невольной, не замеченной им самой гадливостью в жесте, с гневом на все еще горящем, искаженном лице — и поднимал его. Все благородство природы Отелло выражалось этим жестом. Уходя неровной, какой-то жалкой походкой, Отелло на мгновение останавливается и, прислонившись головой к притолке, бессильно вскрикивает раз и два... Отрава достигла цели. Гармония разрушена. Последние судороги благородной души — и наступает хаос.

Великая тоска Отелло, его великое горе продолжали жить после спектакля, беря сложные чувства, рождая мучительные и важные размышления. Ап. Григорьев писал, что, возвращаясь из театра, он уже думал не о Сальвини, а о Шекспире. Философия сценического образа своей цельностью, ясностью и могучей правдой открывала человеческой природе ее истинное лицо.

Источниками Отелло Сальвини были освободительные идеи эпохи, трагедия 1848—1849 годов, примеры доблести и героизма, предательства и измен — и как живое воплощение этого — судьба Джузеппе Гарибальди. Благоговейную любовь к Гарибальди Сальвини пронес через всю свою жизнь. Страницы, посвященные ему, принадлежат к лучшим в его мемуарах. Мужество и простота Гарибальди, его полководческий гений, романтическая история любви к жене, подруге жизни и боев, смертью раненой при осаде Рима, цельность характера и та наивность, которая была отличительной чертой легендарного героя, а также несправедливости, которые он претерпел, нашли отражение в самом зрелом создании Сальвини.

Глубоко прав К. С. Станиславский, говоря о том, каким большим идейно-творческим багажом надо было обладать, чтобы создать образ, подобный созданному Сальвини.

Из шекспировского репертуара Сальвини сыграл еще Гамлета, Лира, Макбета, Кориолана.

Образ датского принца был окрашен у Сальвини благородной нежностью, в нем выделялась глубина чувства, подчеркивалась драма чистой, возвышенной души, вынужденной вы-

ходить на смертный бой с кровавым злом, с черной грязью, с тленом. В монологе «Быть или не быть» выражалась мысль, составляющая все существо Гамлета,—мысль о бесконечном величии и красоте, которых может достичь человек.

Сальвини играл во многих современных ему итальянских пьесах. К сожалению, в большинстве своем они не поднимались выше посредственности. Участвуя в них, Сальвини стремился поддержать и способствовать развитию отечественной драматургии, а также, если пьеса давала материал, ответить на запросы сегодняшнего дня общественной жизни Италии. Так, общественно-гуманистическая тема Сальвини с огромной силой прозвучала в драме Джакометти «Гражданская смерть».

Трактовка Сальвини образа Коррадо отличалась от обычного мелодраматического ее решения. Его Коррадо — необузданный в своих страхах сицилиец, но это прежде всего человек интеллигентный и глубоко несчастный: безумно ревнивая любовь мужа и нежность отца борются в нем с отчаянностью мстителя.

Эмиль Золя, с предубеждением относившийся к итальянским артистам, был удивлен «мерой, утонченностью, анализом», которыми отличалось исполнение Сальвини. Золя рисует сцену смерти Коррадо, когда зрительный зал поднимался, рыдая и аплодируя.

Взор умирающего завлакивает туман, смертная бледность разливается по лицу, сковывая его застывающие черты. И в этот миг Эмма по просьбе матери тихо говорит: «Отец...» Это наконец услышанное заветное слово на мгновение словно оживляет Коррадо. И его уже мертвое лицо озаряется сиянием радости.

Утонченность игры Сальвини особенно поразила Золя в сцене рассказа Коррадо о его побеге из тюрьмы: «Внезапно посреди драматического хода пьесы открывается уголок комедии. Он понижает голос, словно его могут услышать, ведет весь рассказ этим пониженным тоном, воодушевляясь, однако, и, наконец, смеясь при воспоминании о том, как он хорошо обманул своих сторожей. Во французской драме нет ни одного актера, у которого хватило бы догадливости понижать таким образом голос. Все рассказывали бы о бегстве, ворочая глазами, сильно жестикулируя. Впечатление, производимое Сальвини простотой его игры, громадно...»¹.

Диапазон образов, разнообразие средств Сальвини были огромны. В «Самсоне» д'Асте он создавал дышащую силой,

¹ Э. Золя, Собр. соч., т. XLV, 1903. стр. 106.



Томмазо Сальвини в роли Самсона.
«Самсон» д'Асте

мужественную фигуру героя библейской легенды. Когда под напором его рук начинали поддаваться и рушиться колонны, лицо Сальвини горело ликующей злобой удовлетворенного справедливого мщения. Во «Франческе да Римини», играя Паоло, он, трепещущий страстью, скользя руками по стану возлюбленной, целовал ее платье и нежно, как вздох, произносил: «Люблю тебя, и безнадежна любовь моя!..» В той же трагедии на дантовских торжествах 1865 года Сальвини по просьбе Росси впервые сыграл Ланчотто. Вместо традиционного злодея, мстительного тирана он создал живой образ нелюбимого мужа,

человека, страдающего от горя и гнева. Эта трактовка с той поры утвердилась на итальянской сцене.

Простота Сальвини, экономность, сдержанность приемов его игры были следствием неустанной работы, устремленной к полноте перевоплощения, результатом того, что Ап. Григорьев в указанной статье называет «постоянством вдохновения».

Сальвини был столь щедро одарен природой, что ему — это звучит почти парадоксом — приходилось годами вести борьбу со стихийностью своего темперамента, с излишней горячностью чувств, с избытком голосовых средств, с чрезмерной быстротой реакции. «Мой артистический хронометр всегда спешил на несколько минут», — вспоминает он.

Постоянно совершенствуя внешнюю и внутреннюю технику, Сальвини достиг того, что безукоризненно владел своим огромным темпераментом, мог вызвать в себе любое чувство и тут же мгновенно переключиться на другое. Знаменитая актриса Элен Терри после гастролей Сальвини в Лондоне писала: «Мы часто болтаем о «сдержанной силе»; Сальвини обладал ею по той простой причине, что в нем была титаническая сила, которую он мог сдерживать именно благодаря ее непомерности. Нет никакой надобности сдерживать журчащий ручеек. Но Сальвини сдерживал себя внутри, и все же его рычание было подобно буре, его страсть была возвышенна».

Идеальная дикция Сальвини помогала совершенству речи, согретой истинной сущностью произносимого и тщательно разученной под контролем правдивого переживания. Его поражающая красотой пластика не существовала как искусство; ее секрет заключался в том, что каждое движение было верно и необходимо.

Искусство Сальвини было монументально и просто. Оно характерно цельностью и душевным здоровьем. Его лучшие создания, и прежде всего *Отелло*, говорили о достоинстве человека, о величии его духа, они апеллировали к заложенным в нем безграничным возможностям любви, героизма и самоотвержения.

Сальвини были глубоко чужды декадентские искания конца века; особенную враждебность вызывали в нем драматургические опыты д'Аннунцио и «открытия» итальянских футуристов. В основе их опусов и деклараций великий художник-гуманист справедливо видел стремление «оправдывать преступления как право сильного».

Слова К. С. Станиславского о том, что «*Отелло* Сальвини — монумент, памятник, закон на вечные времена»¹, могут

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 1, стр. 416.

быть с полным основанием отнесены к творчеству Сальвини в целом. Оно высится на рубеже двух столетий как высочайшая вершина, достигнутая искусством эпохи буржуазных революций.

Таким образом, театр Италии XIX века при всех свойственных ему противоречиях воплотил великие героические устремления народа, борющегося за свою свободу и независимость, и поэтому создал огромные, непреходящие ценности, обогатившие всю европейскую культуру.





СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИХ
СОЕДИНЕННЫХ
ШТАТОВ





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Рубежом в историческом развитии Америки явилась война за независимость (1775—1783), которая не только привела к возникновению Соединенных Штатов Америки как самостоятельного государства, но и сыграла роль буржуазной революции. На протяжении последующих десятилетий продолжается борьба за отвоение полной независимости от Англии и за торжество буржуазного прогресса.

В Америке, как нигде на Европейском континенте, стремительно и интенсивно протекает в первой половине XIX века процесс капиталистического развития. Своеобразие американской действительности проявляется также в сосуществовании различных социально-экономических укладов: на юге страны — рабовладельческие плантации, в северных штатах — быстрое формирование промышленного производства и в западных землях — преобладание фермерского сельского хозяйства.

Определяющим моментом в истории США первой половины XIX века была ожесточенная борьба за землю, так как именно здесь сталкивались интересы всех классов американского общества. Промышленники Севера противились широкому заселению свободных территорий Запада, так как это поглощало необходимую для развития промышленности резервную армию труда. В то же время пролетариат Севера, мелкие фермеры и арендаторы выступали против крупных плантаторов-рабовладельцев Юга, которые стремились к расширению захваченных районов, нарушая тем самым права пионеров-фер-

меров Запада и с невероятной жестокостью оттесняя местное население — индейцев с их исконных земель.

В течение всей первой половины XIX века вопрос о земельной собственности являлся центральным в экономической и политической жизни. Разрешен он был лишь в середине века, принятием в 1862 году закона о гомстедах (от англ. слова *homestead* — участок, ферма)¹. Характеризуя особенности становления капитализма в Америке, В. И. Ленин говорил о своеобразном американском пути его развития: «Американская республика осуществила на капиталистический манер «народническую» идею раздачи незанятых земель каждому желающему»².

Этот особый путь развития земледелия, создающий иллюзию «эльдorado» на западе Америки, наличие незаселенных колонизаторами так называемых свободных земель, куда можно было укрыться от растущих противоречий городской цивилизации, составляли специфическую особенность жизни Америки XIX столетия и в немалой степени способствовали притоку иммигрантов, искавших за океаном спасения от усиливавшейся с каждым годом в Европе капиталистической эксплуатации. Население Америки пополнялось также непрерывным массовым вывозом негров из Африки, которые подвергались насильственному порабощению и угнетались с чудовищной жестокостью.

С самого начала XIX века в Америке нарастает сопротивление рабов. Уже к середине столетия это сопротивление принимает форму восстаний (восстание Ната Тернера в 1831 году и другие).

Высшей точкой этого движения было восстание под руководством Джона Брауна (1859). К. Маркс придавал очень большое значение этому освободительному движению и писал: «По моему мнению, самые великие события в мире в настоящее время — это, с одной стороны, американское движение рабов, начавшееся до смерти Джона Брауна, с другой стороны — движение рабов в России»³. В Америке все шире развивается аболиционизм (от английского слова *abolition* — уничтожение), мощное движение за отмену рабства негров, сыгравшее огромную прогрессивную роль в общественной и культурной жизни страны, выдвинувшее выдающихся деятелей, ораторов, публицистов, писателей.

¹ Этот закон, подписанный Линкольном в мае 1862 года, предоставлял право каждому желающему приобрести бесплатно участок земли до 160 акров (около 65 га); при этом уплачивался только сбор в размере 10 долларов.

² В. И. Ленин, Соч., т. 22, стр. 9.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXII, стр. 474.

Освободительное движение первой половины XIX века подготовило величайшее событие в истории Америки этого периода — войну Севера и Юга (1861—1865). Гражданская война между Севером и Югом была борьбой «двух социальных систем — системы рабства и системы свободного труда»¹. По словам В. И. Ленина, она имела «величайшее, всемирно-историческое, прогрессивное и революционное значение»².

В результате победы промышленно более развитого Севера над южными плантаторами создались благоприятные условия для интенсивного развития производительных сил в стране. В ходе гражданской войны выдвинулась молодая партия республиканцев. В 1860 году президентом Америки стал глава республиканцев Авраам Линкольн (1809—1865). Прокламацией Линкольна с 1 января 1863 года было уничтожено рабство негров. Все эти завоевания были достигнуты благодаря активному участию в борьбе широких народных масс Севера и рабов Юга. В армии северян сражалось 186 тысяч негров.

Но установление юридического равенства негров с белыми, закрепленное даже в конституции 1870 года, не означало фактического равенства, а являлось лишь заменой старой кабалы новой. Еще не кончилась гражданская война, как подняла голову реакция. Наемными убийцами 14 апреля 1865 года был уничтожен Линкольн, президентом стал Джонсон, ставленник южных плантаторов.

По мере того как республиканская партия завоевывала господствующее положение в стране, плантаторы, к сговору с которыми стремилось большинство ее представителей, все шире вводили «суд Линча», множили такие террористические организации, как ку-клукс-клан, разжигали лютую ненависть к неграм.

Негры, освобожденные без земли, яростно терроризируемые и гонимые, фактически снова возвращались к рабскому состоянию. Развитие капитализма в 1870-х и особенно в 1880-х годах захватывало и южные штаты. Плантаторы перестраивали свое хозяйство на капиталистический лад, в южных штатах рождалась буржуазия. Интересы южных плантаторов и промышленной буржуазии Севера слились. Различие между двумя сформировавшимися партиями — республиканской и демократической — фактически стерлось. Обе они стали выражать интересы крупной буржуазии, реакционная политика которой была направлена к уничтожению свобод, завоеванных народом в гражданской войне.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XII, ч. II, стр. 251.

² В. И. Ленин, Соч., т. 28, стр. 51.

Укреплению позиций крупной американской буржуазии немало способствовало слабо развитое в Америке первой половины и середины XIX века рабочее движение. Это своеобразие жизни буржуазной Америки, по словам Маркса, объясняется рядом причин: наличием «свободных земель», оттягивающих рабочих и мешающих формированию постоянных кадров пролетариата, многонациональным составом американского рабочего класса, чем ловко пользовались предприниматели, сея рознь между рабочими разных национальностей, и т. д. Только с 1870-х годов в США начались первые рабочие стачки.

XIX век явился веком становления американской национальной культуры, рождавшейся под сильным влиянием европейской культуры, но с самого начала носившей самобытный характер, обусловленный специфическими чертами американской жизни.

Американское искусство первых десятилетий XIX века развивается под знаком романтизма. Интенсивное буржуазное развитие США, раннее выявление хищнической природы капитализма привело к тому, что крушение просветительских идеалов, характерное и для европейских романтиков, у американских художников сочеталось с ярко выраженной антибуржуазной направленностью творчества. Это находило выражение в повышенном интересе к патриархальному, не затронутому денежными связями миру, в любовном изображении цельной, свободной личности — пионеров-завоевателей, вольных индейцев и т. д. (Купер, Ирвинг и другие). С другой стороны, неприятие жестокостей буржуазной цивилизации порождало у отдельных художников глубокий пессимизм (Э. По).

С 1830-х годов в связи с оживлением общественно-политической жизни аболиционизм проникает в литературу. Широкое развитие получает публицистика (Филипс, Гаррисон), расцветает аболиционистская поэзия (Уитвер и другие). На смену романтической литературе приходит аболиционистский роман, проникнутый реалистическими тенденциями (Хилдрет, Бичер-Стоу). После гражданской войны весьма ошутимо размежевание сил в американской литературе. Наряду с откровенно апологетической буржуазно-охранительной литературой созревает демократическое крыло, наиболее яркими представителями которого являются выдающиеся американские поэты Лонгфелло и Уитмен. Но большая литература критического реализма сформировалась в США лишь к концу XIX века, когда под влиянием разбойничьих империалистических войн, на путь которых встали Соединенные Штаты (испано-американская война 1898 года и другие), и обострения классовой борьбы рушились иллюзии американской демократии и многие писатели воочию

увидели неприглядную действительность капиталистической Америки. Только тогда в США вырастает литературная школа, открыто опирающаяся на великих реалистов — Золя и Толстого. Из этой школы и выйдут Норрис и Драйзер, Лондон и Твен и многие другие писатели, поднявшие на небывалую высоту мировое значение американской литературы.

Но успехи американской литературы не нашли адекватного отражения в театре, который развивается значительно медленнее. Зависимость американского театра от европейских образцов, преследование его пуритански настроенными властями, откровенно деляческий подход к театральному делу, характерный для американских антрепренеров, — все это тормозило развитие театрального искусства. Отсутствие связи и взаимодействия с национальной литературой мешало созданию оригинальной американской драматургии.

Система «звезд», укоренявшаяся в театре США, разлагала его. И лишь отдельные театральные организмы, появившиеся во второй половине XIX века, передовые по своей идейной направленности и реалистическому мастерству, и отдельные талантливые актеры выделялись на общем фоне, прокладывая дорогу самобытному национальному театру США.

ДРАМАТУРГИЯ

1

Драматургия Америки и в XIX веке продолжает очень сильно отставать от литературы, достигшей в это время уже больших художественных высот. Крупнейшие писатели Соединенных Штатов не были связаны с театральной практикой. Характерный для буржуазных стран разрыв между театром и литературой здесь осуществился с особой остротой.

Пьесы Коцебу, французские и английские мелодрамы заполняли репертуар американских театров и служили американским драматургам примером для подражания. Национальная тематика, отражение живой жизни своей страны занимали в их творчестве незначительное место. Некоторое расширение национальной проблематики началось в конце 1820-х — начале 1830-х годов вместе с проникновением в драматургию романтических мотивов. Но, стремясь уйти от «прозаизма» американской капиталистической действительности, драматурги-романтики чаще всего давали либо поверхностное негативное изображение ее «непоэтичности», либо показывали жизнь иных эпох и стран, обращались к фантастике и поэтическим вымыслам.

Драматурги-романтики были объединены в Филадельфийской школе, получившей это название по месту жительства представителей этой школы — городу Филадельфии. «Уходите как можно дальше от своего века» — таков был основной лозунг филадельфийской школы, сформулированный ее главой Джорджем Генри Бокером (1828—1890). И все же в американской драматургии нашли выражение передовые общественные устремления.

Наиболее прогрессивные тенденции американского романтизма возникли под влиянием зреющего внутри страны аболиционистского движения, под воздействием греческой революции 1820-х годов, Июльской революции во Франции 1830 года и восстания Южной Америки против владычества Испании. Представители этого прогрессивного романтизма прославляли в своих произведениях деяния борцов за свободу.

Одним из первых драматургов XIX века в Соединенных Штатах был Роберт Монтгомери Берд (1806—1854), трагедия которого «Гладиатор» (1831) надолго вошла в репертуар американского театра. Разработанная Бердом тема восстания Спартака явилась живым откликом на усиливающееся аболиционистское движение. Образ Спартака непосредственно ассоциировался в сознании американского зрителя с такими мужественными борцами за освобождение негров, как Джон Браун и другие герои американского народа, которые вставали на путь индивидуальной борьбы против рабства. Автор создал яркий образ Спартака, вождя первого в истории освободительного движения, который возглавил борьбу рабов и крестьян против рабовладельческого Рима. Спартак сталкивается со значительно превосходящими силами противника. Временные победы сменяются поражением его войск, но ничто не может сломить мужество Спартака и его стремление к свободе. Врагам так и не удается захватить его в плен. Величие этого пламенного и неустрашимого борца за свободу вызывает восхищение даже у его противников. Римский полководец Красс приказывает похоронить умершего от ран Спартака с величайшими почестями.

Пьеса эта имела огромный успех у зрителей. Впервые поставленная в сентябре 1831 года, она к 1853 году выдержала тысячу представлений.

Свободолюбивыми мотивами проникнута и трагедия Берда «Оралусса» (1832), посвященная борьбе перуанцев с испанским конкистадором Писарро в XVI веке. В центре пьесы стоит образ народного героя Оралуссы, воплощающий стремление народа Перу к освобождению. Однако автор проявил чрезмерное увлечение «местным колоритом» и, в частности, изобра-

жением экзотической природы, которое несколько оттесняет основную тираноборческую тему пьесы. В целом «Оралусса» значительно слабее «Гладиатора». В репертуаре она удержалась лишь благодаря блестящему исполнению центральной роли Эдвином Форрестом, одним из виднейших американских актеров той поры. Это же обстоятельство определило и судьбу пьесы Джона Стоуна «Метамора» (впервые поставлена в 1829 году), героем которой является смелый, благородный индеец; он погибает в схватке с белыми, отстаивая свою свободу и честь своей жены.

Названные пьесы образуют левое крыло романтической драматургии США,

в которой просветительская тема «естественного человека», носителя высокого нравственного идеала, дана в ее революционно-героическом и национально-освободительном варианте.

Значительно менее социально насыщены многочисленные романтические драмы, посвященные изображению средневековья. Для этих пьес характерен налет фантастики и мистики, нарушение достоверности изображаемых исторических событий.

Наиболее типичными произведениями такого рода являются «Бьянка Висконти» (1837) Натаниэля Баркера Уиллиса и «Франческа да Римини» (1855) Джорджа Генри Бокера.

Уиллис отступил от точного изображения истории миланского кондотьера Франческо Сфорца и Бьянки Висконти, ко-



Роберт Монтгомери Берд

торые являются главными действующими лицами его пьесы. Страстная любовь Бьянки приобретает в его изображении некий мистический характер. Действие пьесы насыщено таинственными происшествиями, заговорами, изменами, отравлениями.

Дурные приметы, предзнаменования и предчувствия занимают немало места и в трагедии Бокера «Франческа да Римини», созданной на знаменитый сюжет, взятый из «Божественной комедии» Данте, который был успешно разработан до Бокера итальянским романтиком Сильвио Пеллико.

Исполненная романтического пафоса, история трагической любви Франчески да Римини и Паоло Малатеста носит все же жизненно правдивый характер. Автору удалось достигнуть не только красочности, но и значительной индивидуализации образов, показать их в развитии. Так, рисуя образ мужа Франчески Джанчотто, автор использует не только черную краску. Джанчотто предстает перед нами человеком, наделенным многообразными чувствами и страстями.

В середине XIX века в силу обостряющихся противоречий, которые привели в конечном счете к гражданской войне, появился ряд пьес, которые пытались осмыслить историческое прошлое Америки. Однако становления полноценной национальной драматургии не произошло. Пьесы эти были крайне убоги по своему идейному содержанию и малосценичны. Часть авторов наивно и слезливо превозносила «краснокожих», другая, наоборот, восхваляла предприимчивость «благородных» янки — колонизаторов, теснивших и уничтожавших индейские племена.

Некоторые черты реализма появились в первой половине XIX века в комедии. Однако и здесь достижений немного. Представляет интерес комедия актрисы-драматурга Анны Кори Моуэт «Мода» (1845). Написанная под влиянием «Мещанина во дворянстве» Мольера и «Школы злословия» Шеридана, она является меткой, хотя и несколько мелкозатой сатирой на американскую буржуазию, пытающуюся тянуться за аристократией. В пьесе изображено семейство американского торговца, который запутался в делах и находится накануне банкротства благодаря причудам своей супруги, помешанной на стремлении подражать французским аристократам. Высмеивая эту вредную моду, автор разоблачает также французского псевдоаристократа, оказавшегося жуликом. Он призывает американских мелких буржуа исцелиться от власти моды и удалиться из города в деревню, на лоно простой, патриархальной жизни. Черты реализма, присущие этой комедии Моуэт, получают дальнейшее развитие в ее пьесе «Пэр и крестьянин» (1847). за-



Анна Кора Моуэт

прещенной в силу своего демократизма в Лондоне и пользовавшейся большим успехом в Нью-Йорке. Пьеса эта держалась в репертуаре вплоть до XX века.

Традиции Моуэт были продолжены в конце XIX века в драматургии Джемса Херна.

2

В то время как борьба северных штатов против рабовладельческого Юга вызвала к жизни обширную литературу, американская драматургия не создала ни одной выдающейся пьесы, правдиво и глубоко отражающей это великое событие в истории Америки. Этот факт является еще одним свидетельством

отсталости американской драматургии XIX века, ее отрыва от литературы и от общественной жизни страны.

Правда, в годы гражданской войны и после ее окончания в США появился ряд пьес о войне. Но все это были второсортные мелодрамы, в которых поверхностно трактовались выигранные в сценическом отношении мотивы военной тематики, пьесы-однодневки, быстро сошедшие с театральных подмостков.

Не составляет исключения и столь высоко оцениваемая буржуазными историками театра пьеса «Бель Ламар» Дайона Бусико, переехавшего в Америку в 1853 году. Как уже было сказано выше, Бусико был ловким драмоделом, набившим руку на переделках французских комедий и водевилей. Его мелодрама «Бель Ламар» может быть признана типичным примером литературного приспособленчества. Гражданская война используется здесь только как фон для развертывания приключенческой мелодраматической интриги. Главными действующими лицами являются уроженка южных штатов Бель Ламар и ее муж, офицер северной армии. Бель Ламар покидает мужа вследствие расхождения в политических взглядах, предает северян, пытается служить южанам и наконец возвращается к мужу. Автор проповедует здесь сомнительную идею, утверждая, что любовь женщины к мужчине пересиливает любовь к родине.

Единственным выдающимся произведением аболиционистской литературы, оставившим глубокий след в театральной жизни США второй половины XIX века, был знаменитый роман Гарриет Бичер-Стоу (1811—1896) «Хижина дяди Тома» (1852). Было создано несколько сценических обработок романа. Инсценировка Джорджа Айкена ставилась в Нью-Йорке в 1853—1854 годах и выдержала свыше двухсот представлений. Инсценировка Чарльза Тейлора шла в Филадельфии в 1853—1854 годах с участием Джозефа Джефферсона, а также в Детройте и в Чикаго в 1858 году. Инсценировка романа Бичер-Стоу — одно из немногочисленных драматических произведений американских авторов, прочно вошедших в репертуар театров США. На протяжении всех последующих десятилетий вплоть до 30-х годов XX века «Хижина дяди Тома» неоднократно появлялась на подмостках американских театров, неизменно пользуясь успехом у зрителей.

При всем мелодраматизме этих инсценировок и акцентировании в них религиозных мотивов, они принесли на американскую сцену подлинный жизненный материал, дыхание современности, трагическую напряженность конфликта, страшную правду о страданиях негритянского народа.

Но после окончания гражданской войны эта реалистическая тенденция далеко не сразу получила развитие.

В середине XIX века реалистические искания чаще всего принимали характер так называемого «нежного реализма» — типичного порождения американской буржуазной демократии. Этот буржуазный реализм, который рисует иной раз «типические характеры», дает внешне схожее изображение реальной жизни, но никогда не поднимается до показа типических обстоятельств и конфликтов, в США был первым проявлением литературы, пропагандирующей «американский образ жизни». Основной принцип литературы и драматургии «нежного реализма» — реально описывать действительность, но выделять лишь ее положительные стороны, не замечая теневых.

Даже Вильям Дин Хоуэлс (1837—1920), один из создателей американского реалистического романа второй половины XIX века, в драматургии не поднимался выше бытописательства.

Хоуэлс написал ряд одноактных пьес («Файв о'клок», «Лифт», «Рекомендательное письмо» и другие), а также больших комедий. В то время как одноактные пьесы ставились исключительно любителями, комедии Хоуэлса появлялись на подмостках профессиональных театров Америки и Англии. В своих пьесах автор не затрагивал больших социальных проблем, но они отличались сценичностью и вошли в репертуар.

Итак, драматические произведения первых трех четвертей XIX века, за немногими исключениями, не дают возможности говорить о наличии в Америке данного периода полноценной драматургии. Естественно, что театры не могли довольствоваться этой драматургией. Крупнейшие мастера американской сцены неизбежно обращались к лучшим образцам мировой классической драматургии, и прежде всего к Шекспиру.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ДО ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

По мере развития капитализма в стране дух предпринимательства проникает и в американское театральное дело. В 20-х годах XIX века в крупнейших городах Соединенных Штатов появляются все новые театры, во главе которых стоят ловкие дельцы-антрепренеры. Однако интенсивная деятельность большинства театральных организаций, быстрый рост их численности отнюдь не являлись показателем их высокого художественного уровня.

В стране фактически не было в то время еще ни одного серьезного театра, репертуар которого состоял бы исключительно из драматических произведений.

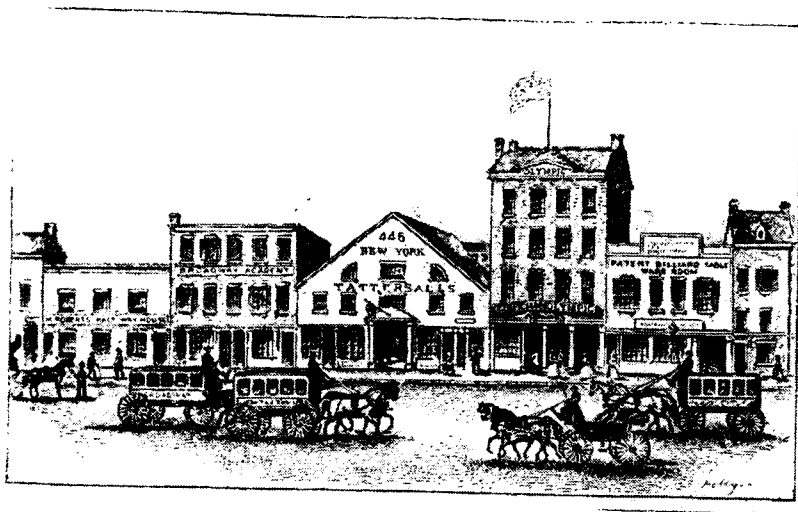
Театры Парк, Четем, Бауэри в Нью-Йорке, Честнат-стрит в Филадельфии, Тремон, или Национальный, в Бостоне — были крайне убоги и примитивны. Их спектакли представляли собой, как правило, смесь из цирковых номеров, мелодрам, пантомим и бурлесков. Вот программа одного из типичных праздничных спектаклей конца 1820-х годов в театре Бауэри: 1) небольшая комедия «Юноша, который никогда не видел женщины», 2) ирландский фарс «Педди Кери» с песнями и ирландской джигой, 3) драма на местные темы «Предприимчивые женщины наших дней» с песенками, плясками и грубоватыми шутками, 4) комическая пантомима «Четыре любовника».

Меткую, уничтожающую характеристику тогдашнего американского театра дает Вашингтон Ирвинг в своих письмах («Сражения и турниры»), относящихся к самому началу XIX века. Рассказывая о посещении спектакля «Битва при Гексамете», Ирвинг говорит, что он долго не мог понять, где, когда и почему должно состояться сражение. Беседа капрала с солдатами была так далека от происходящего, что Ирвинг подумал, не попала ли эта сцена сюда по ошибке из другой пьесы. Вслед за «Битвой» была показана еще одна постановка, дающая представление о «мастерстве» актеров. Изумление Ирвинга вызвала здесь одна из массовых сцен, во время которой разразилась сильная буря, но актеры продолжали неподвижно стоять как ни в чем не бывало, пока, иронически замечает Ирвинг, «дождь» не промочил их до костей». Однако и это не заставило их сдвинуться с места, вопреки естественной логике человеческого поведения.

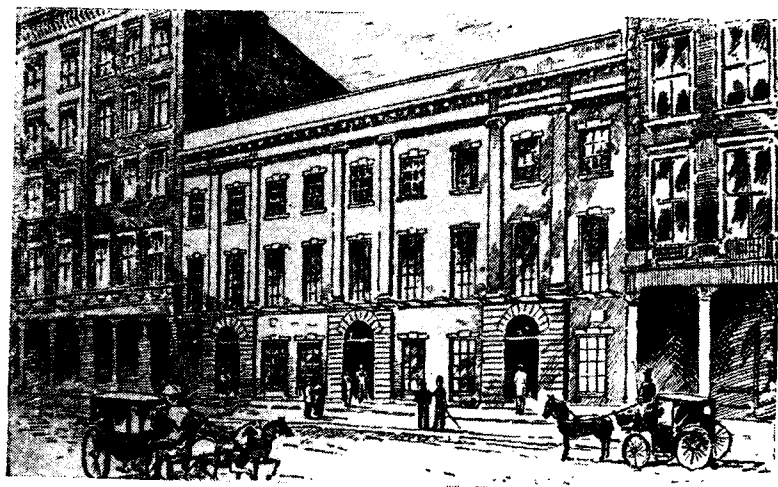
В заключение Ирвинг высказывает такие пожелания: «Актерам — поменьше напыщенности и чопорности, оркестру — побольше новой музыки, партеру — терпения, чистых скамей и дождевых зонтов, ломам — поменьше аффектации, шума и бездельников, галерке — поменьше грога и получше констеблей. Театру в целом — внутри и снаружи — коренной перестройки».

Мало изменилось положение и к середине XIX века. Высказывания Ирвинга полностью перекликаются с впечатлениями Уолта Уитмена, опубликованными в 1897 году. «Из всех «низших» мест, где царят пошлость и дурной вкус, лишь порою едва смягчаемый, нью-йоркские театры, за исключением театра Парк, должны быть упомянуты в первую очередь», — писал Уитмен.

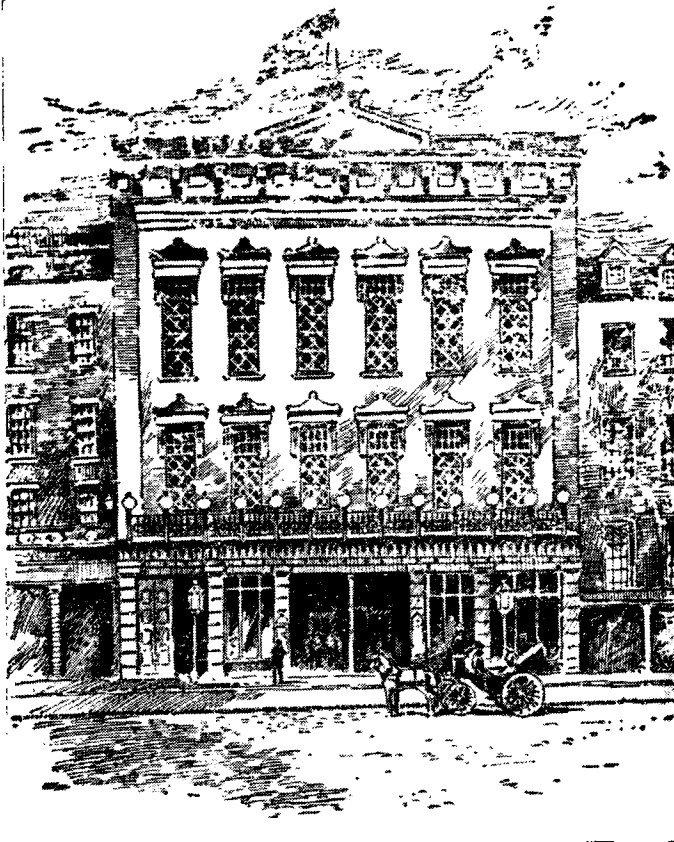
Наличие баров в верхних ярусах театров, шумное и бесцеремонное поведение зрителей в зале, дурное освещение, грязь — все это усугубляло общую безрадостную картину и способствовало антитеатральной политике, которую пуритански настро-



Театр Олимпик. Нью-Йорк, 1848 г.



Театр Бертон. Нью-Йорк



Старый Бродвейский театр, 1850 г.

енная буржуазия продолжала проводить и в XIX веке. Однако находились дельцы, заинтересованные в извлечении выгоды из театрального дела. Они ловко обходили преграды, используя давно испытанные методы маскировки. Так, в Бостоне в 1841 году театр был организован при музее и скрывался под вывеской «Бостонский музей и Галерея изящных искусств».

Общее состояние театра Америки в начале XIX века и его репертуар обусловили и уровень исполнительского мастерства, о котором так красноречиво и насмешливо рассказал Ирвинг. Однако постепенно искусство американских актеров

становилось более зрелым. В процессе своего формирования они испытали сильное влияние английских актеров, и все же это была единственная область театральной культуры, где национальная самобытность американского народа проявлялась наиболее самостоятельно и ярко.

Несмотря на то, что великие американские писатели XIX века — Купер, В. Ирвинг, Бичер-Стоу, Лонгфелло, Уитмен — не имели непосредственного отношения к театру, созданная ими национальная литература сыграла огромную роль в формировании американского актерского искусства. Эта литература воспитывала в наиболее передовых мыслящих актерах пафос национального самоутверждения и своеобразный, типично американский по своему характеру демократизм, обусловивший в свою очередь непосредственность, простоту американских актеров и некоторую патетику их искусства.

В XIX веке в США выдвинулась плеяда талантливых мастеров сцены. Их имена получили известность далеко за пределами Америки — Юний Брут Бут, Эдвин Форрест, Шарлотта Кашмен, Айра Олдридж, Эдвин Бут, Луиза Лейн, Джозеф Джефферсон.

Наплыв в Соединенные Штаты актеров-гастролеров из Европы, главным образом из Англии, не прекращался с момента появления в стране первых театральных представлений. Эдмунд Кин, Чарльз Макреди, Чарльз и Фанни Кембл были тесно связаны с американской сценой. В более позднее время в историю американского театра вошло имя знаменитой польской актрисы Хелены Моджеевской, жившей и выступавшей в Соединенных Штатах. Известно немало актеров-англичан, которые, покинув родину, обосновались в Северной Америке и приняли американское подданство. Их дети были уже американскими гражданами и актерами.

Одним из наиболее выдающихся американских актеров — выходцев из Англии в первой половине XIX века был широкоизвестный трагик Юний Брут Бут (1796—1852).

Юний Бут родился в Лондоне, в семье адвоката. Его отец был ярким республиканцем. В годы войны американских колоний за независимость он отправился в Новый Свет, чтобы бороться против английской метрополии. Ричард Бут был арестован и препровожден на родину, где с той поры пребывал в немилости. Это обстоятельство, однако, не уменьшило его любви к Вашингтону, его преклонения перед идеалами свободы и справедливости, которым он остался верен до конца своих дней. Это преклонение он передал своим сыновьям. Не случайно своего старшего сына он назвал именем знаменитого римского республиканца.

Юний Бут получил классическое образование. Рано полюбил рисование, скульптуру, поэзию, увлекался мореплаванием. Он был разнообразно одаренным человеком, но истинное призвание нашел в драматическом искусстве. Бут начал артистическую карьеру семнадцати лет. Некоторое время он выступал в провинциальных городах Англии, потом получил ангажемент в театр Ковент-Гарден, где дебютировал в роли Сильвио в комедии Шекспира «Как вам это понравится». Огромный успех принесло Буту исполнение роли Ричарда III в том же театре в 1817 году. Затем последовали его совместные выступления с Эдмундом Кином. По масштабу трагического дарования Бут уступал великому английскому трагику. Но в ту пору в газетах много писали о даровании Бута и его необычайном сходстве с Кином, о его талантливом исполнении классических ролей: Отелло, Брута, Гамлета, Лира. Больше всего Буту удавались романтизированные образы злодеев-стяжателей и насильников (шекспировские Шейлок и Яго, ростовщик Оверрич в пьесе Мессинджера «Новый способ платить старые долги»). Здесь он достигал подлинных высот мастерства. В открытом звучании антибуржуазной темы проявилась одна из характерных черт передового американского актерского искусства.

Английский писатель Вильям Годвин критиковал исполнение Бутом роли Ричарда III, считая, что в этой роли он слишком суетлив и шумлив. Но Годвин восхищался им в роли Яго. В письме к Буту Годвин писал: «Я видел Гаррика и других знаменитых исполнителей Яго, но в этот вечер, признаться, я столкнулся с чем-то совершенно новым... В сцене, где вы отправляете ревностью сердце Отелло, ваша игра была исполнена такой силы и правды, что я подумал: «...Этот Бут станет настоящим актером». Предсказания Годвина сбылись.

В начале 20-х годов XIX века Юний Бут окончательно обосновывается в Соединенных Штатах, лишь время от времени выезжая на гастроли в Западную Европу, главным образом в Англию. Будучи человеком широкообразованным, хорошо зная языки, Бут выступил в Новом Орлеане в трагедии Расина «Андромаха», исполняя роль Ореста на французском языке. Это был настоящий триумф. Зрители встретили Бута бурей оваций и криками: «Тальма! Тальма!»

Бут серьезно работал над своими ролями. Его экземпляр трагедии Расина был испещрен различными пометками и замечаниями, порой носившими режиссерский характер. Блистательный дар перевоплощения наряду с великолепной мимикой, владением словом и жестом — таковы отличительные черты сценического мастерства Бута. Преодолевая влияние английских актеров во главе с Эдмундом Кином, весьма сильно сказав-

шею на творчестве Юния Бута в начале его пути, американский актер вырабатывает впоследствии свою оригинальную, гораздо более естественную и простую исполнительскую манеру, закладывая основы американского актерского искусства.

Первым выдающимся драматическим актером уроженцем Соединенных Штатов был Эдвин Форрест (1806—1872).

Рано потеряв отца, он подростком начал трудовую жизнь, работая в лавке своей матери. Но никакие тяготы и невзгоды не могли заглушить в нем непреодолимое влечение к театру. Еще ребенком он выступает на сцене, а несколько лет спустя организует кружок юных актеров-любителей. С помощью друзей ему удается попасть в ученики к известному преподавателю красноречия Лемюэлю Уайту, последователю реалистических традиций Гаррика. В лице Эдвина Уайт приобрел способного и пытливого ученика, не только блестяще овладевшего техникой речи, но и горячо воспринявшего творческие принципы своего учителя.

Четырнадцать лет Форрест успешно дебютирует в Филадельфийском театре Уолнат-стрит в роли юного Норваля в трагедии Хоума «Дуглас». Через два года он становится полноправным членом театральной труппы в Питтсбурге. Начинается интересный, но трудный путь актера-профессионала, который колесит по стране, играя разнообразный репертуар, от трагедии до пантомимы.

Суровая школа жизни бродячего актера многому научила Форреста. Вступив на подмостки юношей, он за несколько лет превратился в зрелого художника, накопившего большой жизненный опыт и знания. Разъезжая по стране, Форрест не только играл для простых людей, но и близко общался с ними. Один из его друзей, индеец Пуш-ма-та, первый подал Форресту мысль сыграть роль своего одноплемянника Метаморы в трагедии Джона Стоуна — роль, впоследствии принесшую актеру неувядаемую славу.

Форрест приобрел широкую известность не только в США, но и в Англии, где он гастролировал дважды, в 1836 и в 1845 годах. Форрест объездил многие страны мира. В 1834 году он побывал и в Москве. Успех, неизменно сопровождавший выступления актера, начал изменять ему в середине 1860-х годов. Возраст и болезни лишили голос актера былой звучности и выразительности, движения — гибкости и подвижности. Но талант большого художника, сила воли и никогда не покидавшее его страстное желание творить помогли ему создать в последний сезон его работы в театре (1871/72) образы исключительной силы и глубины — короля Лира и Ришелье (в одноименной пьесе Бульвера-Литтона).



Эдвин Форрест

Эдвин Форрест был крупнейшим романтическим актером американского театра, создателем самых значительных и популярных образов национальной драматургии — Спартака в пьесе Берда, индейца *Метаморы* в трагедии Стоуна и других, а также целой галереи образов в пьесах Шекспира. Образы свободолюбивых протестантов, восставших против общественной несправедливости, принесли ему наибольшую славу. Недаром в шекспировском репертуаре вершиной его творчества стал *Лир* (о котором сохранился восторженный отзыв Лонгфелло), поразивший современников силой и глубиной перевоплощения и актерского постижения образа. Несмотря на то, что Форрест не только много раз видел Эдмунда Кина, но и несколько раз

выступал в качестве его партнера, романтическое творчество этого выдающегося американского актера обладало чертами национального своеобразия.

Исполнительская манера Форреста отличалась предельно живой, полнокровной бурной эмоциональностью. Мужественный облик и глубокий, хорошо поставленный голос помогали актеру в создании сценических образов, требовавших большого накала чувств. Могучая сила и в то же время простодушная непосредственность исполнения Форреста получили в современной ему театральной прессе наименование «физического реализма». В даровании Форреста было много мелодраматических элементов. Это проявилось особенно ясно в исполнении его излюбленных ролей — Метаморы и Гладиатора. Его стихийный темперамент, особенно в ранние годы творчества актера, вносил грубоватость в его исполнительскую манеру. Закономерно поэтому, что те шекспировские роли, которые требовали большой интеллектуальной глубины при внешней сдержанности чувств, как, например, Гамлет, Макбет, не удавались Форресту. И все же, расходясь в оценках отдельных сторон творчества Форреста, большинство критиков сходились на том, что Форрест — незаурядный актер.

Выступая в печати в декабре 1846 года с положительной оценкой исполнения Форрестом роли Гладиатора и отмечая большое дарование актера, поэт Уолт Уитмен справедливо предостерегал от того, чтобы манера Форреста, ставшая некоей нормой американского стиля актерской игры, не породила бездарных эпигонов, которые извратили бы его начинания.

Форрест активно боролся за утверждение национального американского искусства. Он всячески поощрял создание новых драматических произведений, оказывая материальную помощь авторам, покупая у них пьесы и способствуя их популяризации исполнением в них центральных ролей. Так, «Гладиатор» Берда и «Метамора» Стоуна оставались в его репертуаре в течение всей лучшей поры его творчества.

Определяя значение Форреста для развития драматического искусства США, обозреватель газеты «Лондон таймс» писал 18 декабря 1836 года: «К его высокому профессиональному мастерству прибавляется обаяние нового и гораздо более живого, правдивого стиля игры, чем у любого другого трагического актера, который появляется теперь на нашей сцене».

В творчестве Форреста наиболее полно отразились черты, присущие американским актерам-романтикам, их стремление утвердить свою национальную самобытность, так долго ущемлявшуюся из-за пуританского владычества и гнета англичан. Это проявилось не только в настойчивых попытках вывести на

сцену героя-американца, но и в упорной плодотворной работе над созданием своей исполнительской манеры, отличной от английской. Большая естественность и простота, гуманистическое начало как основа сценического творчества — таковы отличительные свойства крупнейших актеров-романтиков США, отразившие лучшие национальные черты американского народа.

Если среди американских актеров-романтиков первой половины XIX века наибольшей популярностью пользовался Форрест, то первое место среди актрис этого направления принадлежало Шарлотте Кашмен (1816—1876).

Деятельность Кашмен характеризует исключительно серьезное, ответственное отношение к актерскому призванию. Начав карьеру в качестве оперной певицы, она вскоре вынуждена была оставить пение вследствие потери голоса. Занятия драматическим искусством позволили ей уже в 1836 году успешно дебютировать в Нью-Йорке в роли леди Макбет. Все последующие годы были наполнены упорным, неустанным трудом. Кашмен утверждала, что актер должен учиться на сцене, играя как можно больше разнообразных ролей, на практике постигая технологию искусства, проверяя и реализуя свои творческие возможности. Она переиграла огромное количество ролей, в том числе центральные роли в ряде лучших произведений мировой драматургии. Виртуозно владея техникой актерского искусства, она создавала резко контрастные образы — леди Макбет и Ромео, Гонерильи и Порции и т. д.

Много раз с неизменным успехом Кашмен гастролировала в Англии. Большое значение для нее имели совместные выступления с Макреди. Личный пример и советы, которые он давал талантливой актрисе, привлекая его внимание, помогли смягчить первоначально присущую ее исполнению угловатость. Ее интенсивная творческая деятельность не прекратилась даже после серьезной операции, которую она перенесла в 1869 году. Лишенная возможности играть на сцене вследствие ухудшения здоровья, актриса выступала с художественным чтением произведений Шекспира. 15 мая 1875 года в Бостоне состоялось последнее выступление Шарлотты Кашмен в роли леди Макбет.

Центральное место в творчестве Кашмен занимал образ действенной, сильной личности, являвшейся своеобразным выражением протеста актрисы против бесправия и беззащитности женщины, трагической женской судьбы. Это и рождало интерес Кашмен к Шекспиру, драматургия которого заняла главное место в ее творчестве. В течение всей своей сценической жизни она не переставала углубленно работать над воплощением шекспировских образов. Преклоняясь перед великим драматургом,

Кашмен свято охраняла неприкосновенность шекспировского текста, стремилась донести до зрителя смысл каждого шекспировского слова, найти сочетание правды и поэтичности.

Попытки Кашмен играть комедию были мало удачными. Ее подлинным призванием была трагедия. Не случайно актриса начала и закончила свой творческий путь исполнением роли леди Макбет. Она создала зловещий образ женщины, обуреваемой неутолимой жаждой власти, силой воли и характера подчиняющей себе Макбета и подстрекающей его совершить убийство. Используя многообразие красок при создании образа леди Макбет, актриса рисовала ее не только волевой, коварной, властной, но и нежной и лукавой. Честолюбивое стремление стать королевой определяло все ее поведение. Даже в шестой сцене первого акта, в беседе с Дунканом, леди Макбет, оказывая почести монарху, подчеркивала свое величие.

В начале ее сценической карьеры Кашмен в роли леди Макбет упрекали в декламационности и в том, что она лепит образ несколько примитивно. В пору творческой зрелости актрисы о таких упреках уже не могло быть и речи. Титаническая мощь страстей, которой достигала Кашмен, захватывала всех ее современников. По словам Макреда, игравшего с нею Макбета, ее исполнение было таким великим и тонким произведением искусства, что он, находясь с ней рядом на сцене, чувствовал себя ничтожеством.

Еще более выдающейся и законченной сценической работой Кашмен была роль королевы Екатерины в хронике «Король Генрих VIII», в которой современников поражала гамма разнообразных противоречивых чувств. Огромный успех имела, например, последняя сцена второго акта, в которой происходит беседа королевы с кардиналом Компьенским и Уолсеем. Здесь переход от глубокого внимания и смирения, с которым королева слушает рассказ кардинала, к величавому, испепеляющему гневу, когда она обращается к Уолсею, осуществлялся актрисой с блистательной легкостью и стремительностью. В последней сцене медленной смерти королевы игра Кашмен вызывала рыдания зрителей. По мнению современников, этот образ умер вместе с актрисой.

Немалое место в творчестве Кашмен занимали мужские роли. Обращение к ним подсказывалось не только особенностью ее внешних актерских данных (высокая стройная фигура, мужественный облик, глубокий низкий голос), но и творческим пристрастием Кашмен к смелым, цельным, сильным характерам. К числу наибольших удач Кашмен следует отнести образ Ромео. Ее Ромео был правдив, серьезен, глубок. В исполнении Кашмен пленяли непосредственность и свежесть чувств.



Шарлотта Кашмен в роли леди Макбет.
«Макбет» В. Шекспира

Как и все романтические актеры, Кашмен отдала немалую дань мелодраме. Исключительный успех неизменно сопровождал ее выступления в роли Мег Мерилайс в пьесе, написанной по мотивам романа Вальтера Скотта «Гай Меннеринг». Мег — старая бедная цыганка, перенесшая много горя и лишений, но наделенная горячим сердцем и необычайной силой духа. Создавая образ Мег, Кашмен давала волю своей фантазии, максимально используя романтический колорит пьесы. Судьба цыганки вызывала глубокое сострадание: зрители плакали. Сцена, в которой Мег — Кашмен появлялась лунной ночью над рас-

простертым телом Гарри Бертрама, производила устрашающее впечатление.

Демократические симпатии и глубокий гуманизм творчества выдающейся американской актрисы с особой силой прозвучали, когда она обратилась к современной теме, сыграв роль Ненси Сайкс в инсценировке «Оливера Твиста» Ч. Дикенса. Эта роль принесла Кашмен наибольший успех. По словам одного критика, «портрет женского бесправия, нарисованный ею, был до боли правдив». Кашмен неизменно стремилась выявить лучшие человеческие черты в создаваемых ею образах и насытить их гуманистическим содержанием. В этом и заключалось основное прогрессивное значение ее творчества.

Реалистические тенденции американского актерского искусства получают свое полное и глубокое развитие в творчестве великого негритянского трагика Айры Олдриджа (ок. 1805—1867), отвергнутого своей родиной и ставшего общеввропейской знаменитостью.

Судьба этого яркого актера-гуманиста, передового человека своего времени, вынужденного покинуть США вследствие дискриминации и преследований реакционной прессы,— типичный пример условности американской «демократии» уже в первой половине XIX столетия. Характерно, что в американских энциклопедиях и работах по истории театра имя Олдриджа либо совсем не упоминается, либо упоминается вскользь. Между тем именно он был величайшим актером Америки XIX века.

С юных лет пристрастие Олдриджа к театру было глубоко и непреодолимо. Несмотря на происки мракобесов, разгромивших маленький любительский негритянский театр в Нью-Йорке, в котором Олдридж в 1820-х годах осмелился играть Шекспира, он не бросает сцену. Противодействие отца, отправившего его в Англию учиться в богословском колледже, не помешало Олдриджу дебютировать в 1826 году в одном небольшом лондонском театре в роли Отелло. Он сразу завоевывает горячее признание зрителей, которое неизменно сопровождало ему в дальнейшем.

Но травля со стороны реакционных актеров и прессы преследует Олдриджа также и в Англии. Это вынуждает его в 1830-х годах покинуть театр Ковент-Гарден, а позднее и вообще пределы Англии.

В 1850-х годах Олдридж совершает длительную гастрольную поездку по различным странам Европы. Особенно большой успех он имел в Германии. Но этот успех померк перед тем триумфальным приемом, который был оказан великому трагику в России в 1858 году и во все последующие годы, вплоть до его смерти.

Айра Олдридж — первый американский актер, завоевавший мировую известность своим реалистическим исполнением шекспировских ролей. Олдридж сумел по-новому раскрыть Шекспира. Романтически вычурной, условно подчеркнутой трактовке, столь широко утвердившейся у многих актеров той поры, он противопоставил жизненную правдивость, исполненную подлинно шекспировской мудрости и глубины.

Всю свою творческую жизнь Олдридж отдал служению Шекспиру. Наиболее близким ему шекспировским образом был Отелло. Олдридж потрясал зрителя мощью своего темперамента и в то же время мягкой эмоциональностью; эти черты вскрывали противоречивый характер мавра, его неукротимость, сочетавшуюся с простодушием и добротой.

История мирового театра знает многих блистательных исполнителей Отелло. Степень их одаренности и мастерства, трактовка роли были различными. Но всех их объединяла принадлежность к белой расе, не испытавшей на себе ужасов дискриминации, столь знакомой негру Олдриджу. Вот почему он занимает среди них особое место. Отелло для Олдриджа — не только шекспировский герой. Отелло — это он сам, с его душевной болью, жадной добра и справедливости, с его страстным желанием раскрыть подлинную сущность «черного» человека.

Олдридж поднимался в этой роли до социального обобщения, приобретавшего особенно сильное общественное звучание в 1850—1860-х годах. Олдридж — Отелло олицетворял собой угнетаемый негритянский народ, отстаивающий свое человеческое достоинство и стремящийся к равноправию и свободе.

Весьма удачен был Олдридж также в ролях, более далеких от него по своему внутреннему и внешнему облику, — Лира, Макбета, Шейлока. Актер-гуманист Олдридж, оставаясь верным историческому правдоподобию, старался найти и показать в своих героях положительные черты. Он неизменно стремился к раскрытию существа характеров героев Шекспира, к наиболее убедительному показу логики их поведения, сложности их внутреннего мира. Шейлок наделяется им не только отрицательными чертами, но также нежной отцовской любовью и великой скорбью человека, олицетворяющего собой преследуемый народ.

Создавая образ Лира, Олдридж исходил из его основных человеческих качеств: всепоглощающей отцовской любви и доверчивости, приводящих к ослеплению, которое влечет за собой жестокое разочарование. Лир добр. Но он вспыльчив. Поэтому понятно его исступление, когда обнаруживаются низость и вероломство его старших дочерей. Помешательство Лира воспри-

нимается как неизбежное логическое завершение развития характера.

Роль Макбета, по мнению Олдриджа, была его крупнейшей удачей. Он поражал зрителей даром перевоплощения, умением полностью подчинить свою южную горячую натуру образу сдержанного сумрачного северянина. Казалось, вместе с гримом (мастером которого себя показал Олдридж), менявшим до неузнаваемости его внешний облик, рождался новый человек, суровый и честолюбивый воин, обуреваемый жаждой власти. Этот сложный и чуждый ему по духу образ великий актер раскрывал с поразительной психологической и исторической логикой, сохраняя при этом простоту и естественность своей исполнительской манеры.

Пламенный темперамент и исключительно живая эмоциональность сочетались у Олдриджа с абсолютным самоконтролем, с владением своим творческим самочувствием на сцене, своим телом, голосом, мимикой.

Олдридж был и превосходным режиссером. Он умел объяснять содержание и смысл роли логично, толково и просто. Он создавал интересные и разнообразные мизансцены, полнее и ярче раскрывавшие авторский замысел, будившие творческое воображение актеров, обогащавшие постановку. Оставаясь неизменно вежливым и приветливым с актерами, он в то же время был настойчив и строг, требуя отличного знания текста, точного выполнения воли автора, соблюдения мизансцен, общей слаженности всего спектакля, требуя ансамбля.

Значение Олдриджа-режиссера было особенно велико в провинциальной театральной России 1860-х годов, где в ту пору не знали, что такое настоящий режиссер, и где постановочная культура в целом была крайне низка. Олдридж-актер постановками Шекспира, своим исполнением шекспировских ролей обогатил провинциальный русский театр, пробавлявшийся ничтожными мелодрамами и водевилями. Олдридж-режиссер показал, что такое серьезная творческая работа над пьесой, над ее сценическим воплощением. Олдридж был первым актером с мировым именем, который на протяжении нескольких лет совершал длительные поездки по России, заезжая и в крупные города и в захолустные местечки.

Однако существовали и более глубокие причины, объясняющие, почему Олдридж, отвергнутый Америкой, нашел в России свою истинную родину, встретил здесь не только всеобщее восторженное признание своего таланта, но понимание и дружбу. Передовое русское общество 1850—1860-х годов сочувственно относилось к американскому аболиционистскому движению, которое перекликалось с усиливавшимися антикрепостническими

настроениями в самой России. Поэтому оно увидело в Олдридже не только великого актера, но и яркого представителя гонимого, варварски терзаемого народа-раба, совершающего героические усилия, чтобы сбросить с себя оковы.

Россия одарила Олдриджа горячей любовью своих великих сынов — Шевченко, Щепкина, Садовского, Мартынова и многих других. Его принимали как родного лучшего представителя русской интеллигенции и широчайшие круги русских зрителей, с которыми Олдридж знакомился, из года в год посещая отдаленнейшие уголки страны. Там он играл, режиссировал, учил и неизменно вызывал глубокое восхищение своим реалистическим искусством, исполненным великого жизнеутверждающего смысла.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПОСЛЕ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Во второй половине XIX века в центральных городах Соединенных Штатов наряду с ранее функционировавшими театрами появляется немало новых. Однако это оживление театральной жизни было чисто внешним. Количество театров увеличивалось в первую очередь за счет появления в США немецкой и итальянской оперы, французской драмы и т. д. Возникшие же в середине века новые американские театральные организмы существенно не изменили общего низкого уровня театрального искусства. Большая часть театров по-прежнему оставалась «бродячими». Эти передвижные труппы обладали более или менее твердым актерским составом. Наиболее своеобразными из них были «плавающие» театры, просуществовавшие почти весь XIX век, то есть до тех пор, пока реки оставались основными транспортными артериями США.

Плавающие театры перемещались на небольших речных пароходах, плававших в летнее время по реке Миссисипи и останавливавшихся во всех населенных пунктах, расположенных по ее берегам. Нередко капитан парохода был руководителем небольшой труппы, исполнявшей наивные мелодрамы, вроде «Сюзанны из Кентукки», «Дочери игрока», «Бури и солнца».

Это были незамысловатые пьесы, часто переведенные с французского языка или состряпанные каким-нибудь местным любителем театра. Но в этих пьесах добро превозносилось, а зло порицалось столь горячо, что это всегда находило живой отклик у неискушенных зрителей окрестных селений и ферм. Для простых людей, живших за многие сотни и тысячи миль от центров цивилизации, такие спектакли были большим

событием. Их встречали и принимали с огромной радостью. Плавающие театры несли с собой демократический дух патриархальной жизни первых поселений.

В 1850-х и 1860-х годах, когда театральное искусство начинает все интенсивнее попадать в орбиту предпринимательства, возникает другая разновидность бродячих трупп. В ее создании принял активное участие Дайон Бусико. Репертуар каждой из этих трупп состоял из одной пьесы, которая шла до тех пор, пока имела успех у зрителей, то есть приносила доходы. Это не только помешало американским авторам ставить в театре свои пьесы, но и способствовало утверждению системы «звезд», которые подбирали себе наиболее выигрышные роли за счет снижения общего художественного уровня спектакля.

Система «звезд» зародилась в Америке еще в конце XVIII века под влиянием английских гастролеров. Приехав в Америку, они обычно подбирали труппу, во главе которой совершали турне по стране. С появлением в США собственных, американских актеров последние стали следовать примеру английских. Они прочно сохраняли свое ведущее положение в труппе, не только не заботясь об ансамбле, но, наоборот, всячески стремясь выделиться за счет других исполнителей. Как правило, «звезды» являлись господами положения, потому что они были владельцами реквизита и все члены труппы находились от них в материальной зависимости. Мастерство актеров значительно выхолащивалось в результате такого длительного почти механического повторения одних и тех же ролей.

По мере распространения системы «звезд» разлагающее влияние ее все усиливается. Зритель, привыкший к тому, что спектакль концентрировался вокруг «звезды», требовал все новых и новых «звезд». Постановки без их участия были обречены на провал. Заинтересованные в наживе антрепренеры городских театров, стремясь заполучить очередную «звезду», платили ей баснословные гонорары. Это делалось за счет сокращения насущных профессиональных расходов, что влекло за собой снижение и без того невысокого уровня театрального искусства. Совершенствование исполнительского мастерства актеров ничем не стимулировалось, наоборот, актеры должны были ступеньваться перед «звездами». Последние же предельно использовали свое положение. Число «звезд» быстро возрастало, тогда как постоянные труппы все более деградировали и распались.

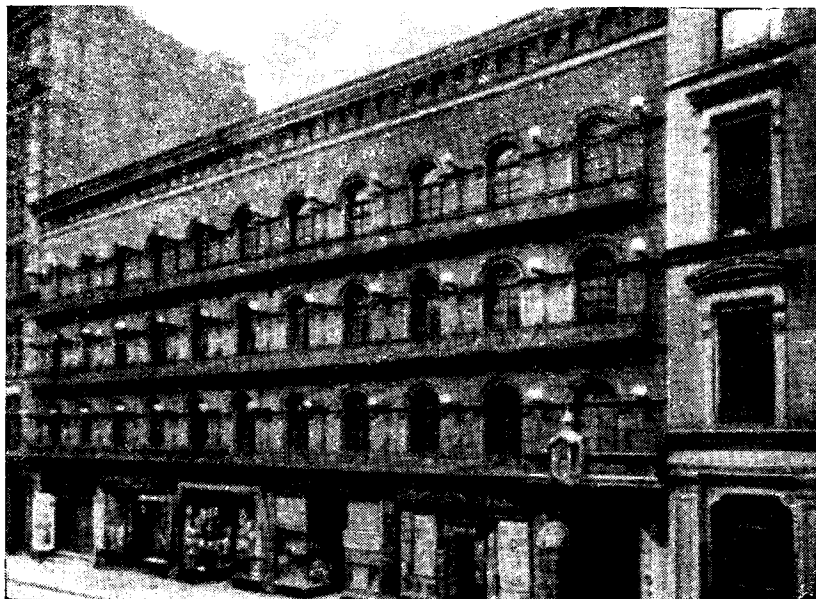
Во второй половине XIX века в центральных городах Соединенных Штатов стали возникать стационарные театры, связанные своим происхождением с плавающими театрами. Актерские семьи (Дру, Джефферсон и другие), составлявшие

основное ядро этих трупп, разрастаясь и дробясь, порой оседали в больших городах. Таковы были, например, театр миссис Джон Дру в Филадельфии на Арч-стрит, открытый в 1860 году, театр Лоры Кин, открытый там же на Честнат-стрит в 1869 году, и другие. Некоторые из них, например театр миссис Джон Дру, были значительным явлением в истории американского театра.

Луиза Лейн, в замужестве — миссис Джон Дру (1820—1897) была одной из крупнейших американских актрис, искусство которой отличалось сдержанной простотой и естественностью. Она выступала в водевилях, комедиях и драмах преимущественно американских авторов. Кроме того, она прославилась в ролях леди Тизл и миссис Малапроп в комедиях Шеридана «Школа злословия» и «Соперники». Театральная деятельность миссис Джон Дру продолжалась более шестидесяти лет. Она была не только актрисой, но и режиссером, педагогом, руководителем лучшего в Филадельфии театра. Она создала крепкую постоянную труппу, в которой сформировались такие выдающиеся артисты, как Фанни Давенпорт, Стюарт Робсон и другие. Миссис Дру воспитывала своих актеров в реалистических традициях, требовала от них серьезного и осмысленного отношения к искусству, строжайшей дисциплины на репетициях, непрерывного совершенствования ролей. Миссис Дру была вынуждена считаться с вкусами публики, воспитанной на мелодраме. Все же немалое место в репертуаре ее театра занимали пьесы Шекспира. Миссис Дру руководила своим театром до 1892 года. Однако подлинно плодотворным периодом деятельности театра на Арч-стрит были только первые десять лет. В дальнейшем даже этот спаянный творческий коллектив не избежал разъедающего влияния системы «звезд» и превратился в чисто коммерческое предприятие.

Руководителем одного из стационарных театров был драматург и антрепренер Августин Дели (1838—1899). Он был умелым дельцом. Во имя успеха у буржуазного зрителя он не стеснялся делать любые купюры в тексте пьес, умел блеском постановки замаскировать недостатки актерского исполнения и не скупился на сногшибательные рекламы для «звезд». Все же его труппа выгодно выделялась своим составом, дисциплиной и спаянностью, постановками не только легких комедий, но и драматургии Шекспира.

Дели был автором большого числа переделок пьес Сарду и Дюма-сына. Его собственная драматургия заслуживает упоминания лишь постольку, поскольку в ней отражается мировоззрение автора. Так, его мелодрама «Горизонт» (1871), рассказывающая о продвижении американцев на запад и рису-

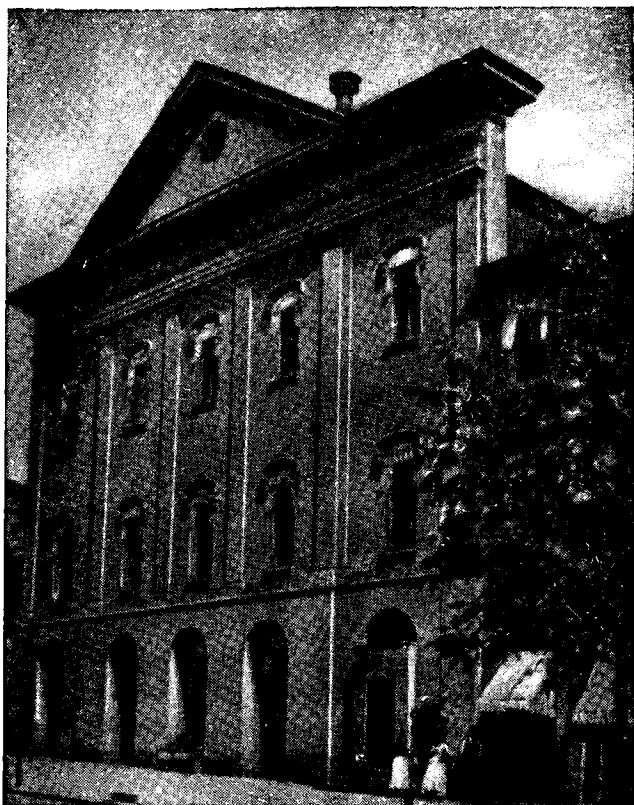


Бостонский театр

шая индейцев в самом отрицательном свете, является откровенной апологией расовых и захватнических устремлений американского капитализма.

К числу виднейших актеров Америки второй половины XIX века наряду с миссис Джон Дру относится и Джозеф Джефферсон (1829—1905). Значительная общность их творческих судеб — принадлежность к прославленным семьям актеров «бродячих» трупп и первый творческий опыт, полученный в этих труппах, — не является простым совпадением. Подлинно реалистические традиции формировались в творчестве тех актеров, которые несли свое искусство народу.

Основателем актерской семьи Джефферсонов был Томас Джефферсон, ученик Гаррика, способный и преданный искусству актёр, неотступно следовавший по пути, начертанному великим учителем. В конце XVIII века сын Джефферсона Джозеф переселился в Америку. Он завоевал славу блестящего комедийного актера, искусство которого было искренним и правдивым. Его сын, тоже Джозеф и тоже актер, не оставил глубокого следа в истории американского театра, но внук, представитель четвертого поколения Джефферсонов, унаследовал



Театр Форда. Вашингтон.
Здесь 14 апреля 1865 года был убит президент А. Линкольн

сценическое дарование и деда и прадеда. Из всей плеяды актеров, носивших эту фамилию, Джозеф Джефферсон-младший проявил себя наиболее ярко.

Он очень рано приобщился к сцене, начав выступать в театре еще ребенком. Находясь много лет в труппе отца, колесившей по стране, Джефферсон был вынужден пробовать свои силы в различных ролях, познавая искусство актера на ходу, путем собственных наблюдений, поисков и ошибок. Труппе его отца случилось играть в дешевых ресторанах захолустных городков и селений, в пакагаузах, сараях, порой даже — свинарниках. Немало трудностей и невзгод приходилось преодолевать юному актеру в течение долгих лет скитаний. Рано потеряв

отца, он столкнулся и с материальными заботами. С детских лет его главным учителем была сама жизнь. Это в значительной мере и определило непосредственность и правдивость его искусства.

Яркий харатерный актер, Джозеф Джефферсон сыграл много ролей. Среди образов, воплощенных им на сцене в начале его творческого пути, были Осрик, первый и второй могильщики в «Гамлете», Дональдбайн, Малькольм и ведьмы — в «Макбете», Освальд — в «Короле Лире», Родриго в «Отелло», Парис в «Ромео и Джульетте», Тони Лемкин в пьесе Гольдсмита «Она смиряется, чтобы победить», герои трагедий Кольмана, комедий Бусико и другие. Наиболее прославленными его ролями были: Боб Акр в «Соперниках» Шеридана, Калед Пламмер в инсценировке «Сверчка на печи» Диккенса и в особенности Рип Ван Винкль в инсценировке одноименного рассказа Вашингтона Ирвинга.

Джефферсон всегда стремился поднять своего героя, найти в нем те лучшие черты, которые порой скрыты в глубоких тайниках души. Эта гуманистическая направленность творчества Джефферсона сказалась, в частности, и на интерпретации им образа Боба Акра. Оставаясь в исполнении Джозефа Джефферсона грубоватым и неотесанным сквайром, Боб Акр приобретает вместе с тем черты доброго малого.

Одним из отличительных свойств Джефферсона было сочетание в его творчестве комедийного начала с драматическим. Исполняя роль Азы Тренчарда в пьесе Тейлора «Наш кузен американец», он не только вызывал у зрителей веселый смех, но и заставлял их порой плакать. Образ Рипа Ван Винкля с большой силой и полнотой раскрыл эту особенность дарования актера. Бездумным весельем и удалью веет от молодого бродяги Рипа, легко и радостно шагающего по дороге жизни. Но вот судьба выкидывает с ним злую шутку — Рип засыпает на двадцать лет. Внезапно проснувшись, он обнаруживает, что выбит из привычной колеи, одинок, всеми забыт, стар. Джефферсон в этой сцене потрясал зрителей трагической силой большого человеческого горя. По мнению Бичер-Стоу, горестные переживания старого Рипа в исполнении Джефферсона приобретали такую глубину, которая позволяла сравнивать этот образ с Лиром.

Образ Рипа Ван Винкля примечателен еще и потому, что, создавая его, Джефферсон с большим блеском продемонстрировал присущий ему дар перевоплощения. Впечатление было особенно сильным в сцене пробуждения, когда перед зрителями вместо молодого весельчака и мечтателя Рипа неожиданно появляется глубокий старик, беспомощный и растерянный.

Но создание Джефферсоном образа Рипа имело не только выдающееся художественное, но и большое общественное значение. В исполнении Джефферсона с еще небывалой силой отразилась та борьба за национальное искусство, за утверждение национального героя, которая велась лучшими передовыми актерами Америки и которая была одним из проявлений крепнущего национального самосознания. Впервые на американской сцене прочное место занял герой-американец, вышедший из народа и любимый им. Необычайный успех и всеобщее признание сопутствовали Джефферсону в этой роли именно потому, что актер сумел глубже и полнее, чем когда-либо, проникнуть в существо национального характера своего героя, сжиться с ним, понять и полюбить его. Чутьем большого художника Джефферсон почувствовал в этом простом, беспечном, немного ленивом парне чистое и горячее сердце, нежную любовь к своей стране, к ее людям и природе, каждой былинке и каждому ручью, ко всему тому, что олицетворяется в слове родина.

Замечательному актеру удалось усилить лучшие черты произведения Ирвинга, народную самобытность его героя, юмор, элементы фольклора. Джефферсон объездил с этой ролью всю Америку, побывал в Австралии и других странах, неизменно пользуясь огромным успехом у широкого зрителя.

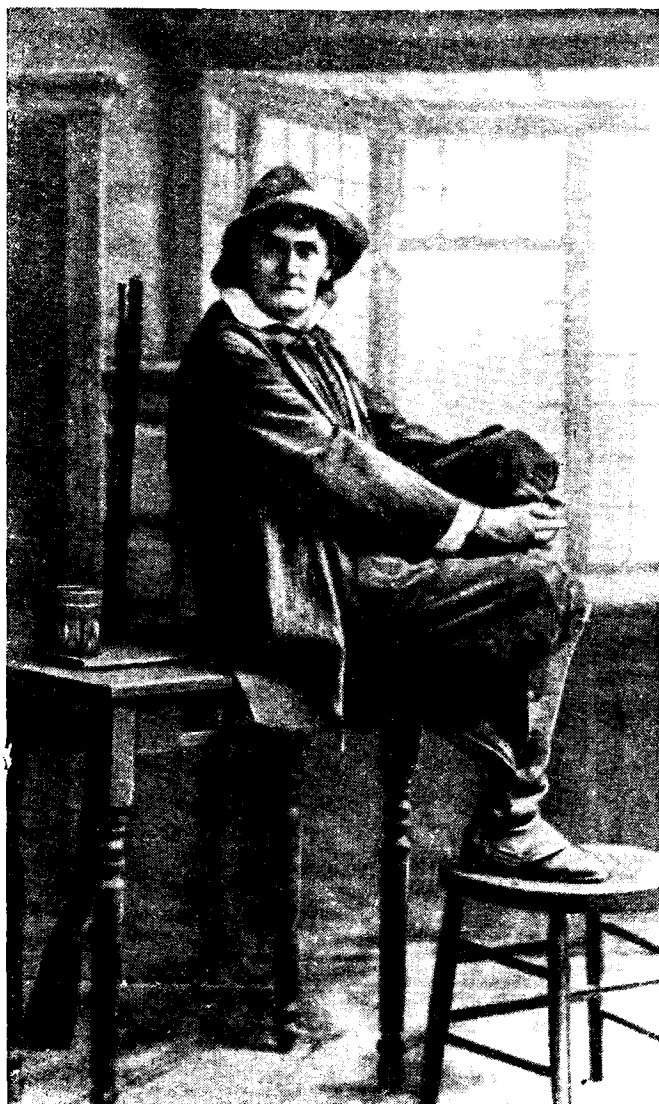
В рецензии на спектакль «Рип Ван Винкль» в 1867 году критик Кларк Девис подчеркивал простоту и естественность игры Джефферсона. «Но интересно было бы знать,— добавляет он,— сколько часов работы понадобилось ему для того, чтобы достигнуть этого правдоподобия, являющегося его лучшим украшением и секретом его успеха...».

В своей автобиографии Джефферсон подчеркивает необходимость обучения актера, выработки у него самоконтроля и внешне сдержанных приемов игры. Большое внимание уделяет он также мимике и технике речи. Непосредственность и правдивость исполнительской манеры сочетались у Джефферсона с высокой техникой.

Незаурядный талант Джефферсона, правдивость и доходчивость его игры упрочили за ним славу лучшего комедийного актера Соединенных Штатов.

Крупнейшим после Олдриджа и Форреста американским трагиком был Эдвин Бут (1833—1893).

Сын актера Юния Бута, Эдвин с юных лет сопровождал отца в его поездках, сначала в качестве помощника — слуги и костюмера, а потом и актера. Первое его выступление состоялось в Бостонском Музее 10 сентября 1849 года. Эдвин Бут дебютировал в роли Треселя в «Ричарде III» Шекспира.



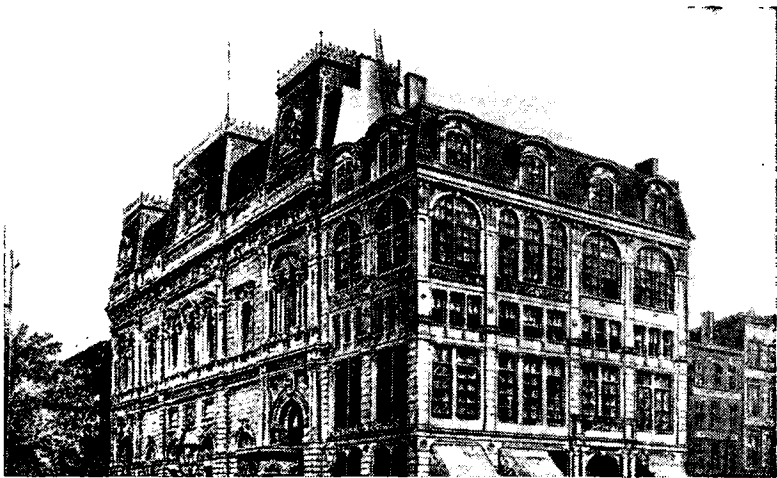
Джозеф Джефферсон в роли Рипа Ван Винкля
в инсценировке рассказа «Рип Ван Винкль» В. Ирвинга

Еще совсем юным, в 1851 году, в Бостоне Бут с большим успехом исполнял центральную роль в этой трагедии. Выступления в Калифорнии, в Сан-Франциско приносят ему новые лавры. В 1857 году он впервые появляется перед нью-йоркской публикой. За блестяще сыгранной им ролью Ричарда III следуют Шейлок, Лир, Ромео, Гамлет, Петруччо, Оверрич в пьесе Мессинджера «Новый способ платить старые долги». В 1861 году Бут уезжает в Лондон, где выступает в театре Хеймаркет в роли Шейлока. В Манчестере он играет роли Гамлета и Отелло.

В этих же спектаклях юный в те годы английский актер Генри Ирвинг играет роли Лаэрта и Кассио. Однако начавшаяся в Америке война между Севером и Югом склонила симпатии английского буржуазного зрителя на сторону южан, и он холодно встретил янки Бута. Последний вскоре возвратился на родину, где продолжал играть шекспировские роли. В 1864 году «Гамлет» с Бутом в главной роли прошел сто вечеров подряд — случай беспрецедентный в истории шекспировских постановок в Америке.

Через год Бут временно покинул сцену. Этот уход был вызван гнусным, вероломным убийством из-за угла президента Авраама Линкольна, которое совершил брат актера, Джон Уилкс Бут, 14 апреля 1865 года в Вашингтоне, через несколько дней после победы Севера над Югом. Убийство величайшего прогрессивного деятеля американского народа Авраама Линкольна было первым проявлением активности недобитого в гражданской войне врага. Величайшей трагедией для Бута было то, что орудием этой начавшейся реакции явился его брат, подкупленный плантаторами-реакционером.

Событие это, получившее огромный общественный резонанс, сделало на некоторое время самое имя Бута одиозным среди широких слоев населения США. Оно не только прервало артистическую карьеру Эдвина Бута, но и поставило под угрозу его жизнь. В адрес актера приходили бесчисленные анонимные письма, предлагавшие ему покинуть страну, угрожая в противном случае расправой. Эдвин Бут остался на родине и до конца выдержал обрушившееся на него испытание. Но моральное состояние его было очень тяжелым. В письме к своему другу, капитану Адаму Бадо, в апреле 1865 года он писал: «Ты знаешь, как я был далек от этого проклятого происшествия. И ты должен понять отчаяние, охватившее меня теперь, когда все надежды разбиты... Авраам Линкольн был моим президентом. Глубоко восхищаясь его благородной миссией и его христианскими идеями, я сделал то, чего не делал никогда раньше: отдал свой голос, и отдал за него. Два дня



Театр Бута. Нью-Йорк

тому назад я был счастливейшим из людей — великолепная работа Гранта¹ закончена, и нашей стране снова открылось сияющее лицо мира, — а кто я теперь?»

С той поры как Джон Уилкс совершил преступление, Эдвин Бут больше никогда не упоминал имени брата. Он навсегда вычеркнул его из своей жизни. Только через год актер снова возвратился на сцену.

В отличие от Форреста Бут был представителем так называемой интеллектуальной школы актерского мастерства. Он не обладал стихийным темпераментом Форреста, но был актером более тонким и вдумчивым.

Бут не расстался до конца с романтически приподнятой трактовкой героев Шекспира, столь распространенной среди современных ему актеров. Порой он не был чужд и мелодраматическим приемам. Но Бут безусловно многое сделал для популяризации Шекспира в Америке. Творения великого драматурга всегда занимали центральное место в его репертуаре. Эдвин Бут горячо отстаивал неприкосновенность шекспировского текста, стремясь донести до зрителя истинный замысел драматурга во всех его тончайших оттенках. Борьба за подлинного Шекспира велась Бутом неустанно. Малейшая вольность в

¹ Один из выдающихся военачальников северной армии в гражданской войне 1861—1865 годов, способствовавших ее победоносному окончанию и освобождению негров. С 1869 по 1877 год — президент США.

обращении с текстом вызывала решительный отпор с его стороны. «Пожалуйста, произносите текст так, как он написан,— говорил он актерам.— Мы должны бережно обращаться с бессмертными произведениями. Никогда не меняйте текст Шекспира, чтобы облегчить себе его интерпретацию».

Эдвин Бут всю свою жизнь не переставал изучать творчество Шекспира, снова и снова возвращаясь к его произведениям. Однажды, когда ему выразили удивление по поводу того, что, столько раз сыграв Гамлета, он все еще продолжает работать над образом, Бут сказал: «Я лишь поверхностно знаю Гамлета. А ведь образ Гамлета — это целое исследование человеческой души».

Как и другие лучшие представители драматического искусства Америки, Эдвин Бут с большой ответственностью относился к призванию актера. Цель актера, по мнению Бута, заключается в воспитании и просвещении зрителя с помощью выдающихся образцов мировой драматургии. Таковыми он в первую очередь считал пьесы Шекспира. «Его великим образам я посвятил всю свою жизнь,— говорил он.— Моя задача не развлекать зрителя. Я истолковываю, раскрываю сущность его произведений... Я учу...».

Образ Гамлета был одним из крупнейших достижений актера. Он шел по пути глубокого анализа противоречивой и сложной природы Гамлета, трагической обусловленности его мыслей и поступков. Бут использовал богатейшую гамму красок, рисуя Гамлета — философа, принца, сына и возлюбленного. Острота ума и богатство чувств Гамлета — поборника гуманистических идеалов, борца с феодальным злом — потрясали зрителей страстной силой правды. Бут завладевал сердцами зрителей, давая им почувствовать сквозь броню гневного сарказма и едкой иронии благородную и возвышенную душу Гамлета.

Особенно яркие изобразительные средства находил Бут, создавая образ Отелло. Простодушие и доброта мавра — вот что он прежде всего стремился донести до зрителя. «Черный» Отелло прекрасен — таков лейтмотив его трактовки роли, блистательно осуществленной им на подмостках американских театров. Исходя из этой основной характеристики образа, актер наделяет своего героя и красотой физической. Эдвину Буту, обладателю благодарной внешности и большому мастеру грима, это удавалось как нельзя лучше.

В условиях Соединенных Штатов, где борьба против рабовладения, борьба за равенство и человеческие права негритянского народа была в ту пору особенно близка всем прогрессивным американцам, образ Отелло, созданный Бутом, приобрел большое общественное звучание.

По мнению некоторых критиков, американский актер в роли Отелло превосходил даже великого итальянского трагика Томмазо Сальвини. В общем рисунке роли Отелло — Бут, по их словам, был мягче, тоньше, несмотря на то, что в моменты большого драматического напряжения он давал волю бурному темпераменту, хотя при этом, однако, самоконтроль ни на минуту не покидал актера. Раненный в самое сердце клеветой Яго, доведенный до яростного иступления, Отелло — Бут был, по отзывам современников, подобен тигру, однако это было скорее отчаянием любви, чем победой первобытных инстинктов над разумом. Для американского актера особенно важным было раскрыть высокую человечность мавра.

Среди изобразительных средств, которыми пользовался Бут, большое место занимал грим, необычайно выразительно и наглядно подчеркивавший наиболее характерные черты таких персонажей, как Шейлок или кардинал Ришелье в одноименной пьесе Бульвер-Литтона. Однако внешние выразительные средства не носили самодовлеющего характера в его творчестве. Они никогда не подменяли внутренних задач, которые ставил перед собой актер, углубленно изучавший свои роли.

Бут в полной мере владел даром правдивого и глубокого сценического творчества, и в этом ему как нельзя лучше помогало прекрасно поставленный голос, исключительный по тембру и широте диапазона, гибкости, яркости, многообразию оттенков и интонаций.

Эдвин Бут был восприимчивым и тонким мастером сцены, черпавшим наблюдения из гущи жизни. Делясь опытом с младшими товарищами, Бут подчеркивал, что знание и понимание жизни складывается прежде всего в результате пристального изучения различных ее сторон и того комплекса впечатлений, которые неизбежно возникают у художника, принимающего в ней активное участие. Нередко актер, создавая тот или иной образ, посещал больницу или сумасшедший дом в поисках нужного материала для роли. Одобряя такой метод работы, Бут в то же время утверждал, что прямой подсказ становится по-настоящему плодотворным только при опосредствовании его другими разнообразными впечатлениями и знаниями. Отрицая узкорационалистический, чисто умозрительный подход к роли, Бут предостерегал и от натуралистического копирования, призывая к высокому поэтическому искусству.

Повсюду, где бы Бут ни играл, он неизбежно пользовался колоссальным успехом. Выступления актера восторженно принимали не только зрители, но и собратья по искусству, деятели театра разных стран. Во время гастролей Бута в Германии после одного из спектаклей к нему в присутствии всей труппы

подошел режиссер — ученик Людвиг Девриента и, склонившись перед ним, поцеловал ему руку, сказав: «Вы великий художник». В связи с совместным выступлением в «Отелло», где Томмазо Сальвини была поручена роль мавра, а Буту — Яго, итальянский трагик писал своему американскому коллеге: «Глубокоуважаемый друг! Каждый раз, когда мне выпадает счастье служить искусству вместе с одним из самых выдающихся его представителей, я испытываю глубочайшее удовлетворение и законную гордость».

Стремясь шире и глубже осуществить свои творческие замыслы, Эдвин Бут открывает в 1869 году в Нью-Йорке собственный театр. В течение нескольких лет, противодействуя все сильнее развивающейся системе «звезд», он пытается создать крепкий актерский ансамбль, ставит лучшие произведения мировой драматургии, использует приемы яркой театральности. Однако его театр просуществовал лишь несколько лет. Не обладая коммерческими способностями, Бут-антрепренер обанкротился. Его мечты о создании нового истинно художественного театра так и остались мечтами. Театральное искусство Америки все больше подчинялось коммерческому началу.

Эдвин Бут, блестящий мастер сцены, заслужил горячую любовь не только в Америке, но и в тех странах Европы, в которых он так успешно гастролировал. Память о нем жива и ныне. Не случайно в 1952 году в Нью-Йорке открылся новый стационарный театр имени Эдвина Бута.

Американский театр XIX века не создал кружной национальной драматургии. И все же в течение XIX века сформировались первые американские постоянные театры, выдвинулась целая плеяда выдающихся актеров — уроженцев США, были заложены основы национального театрального искусства.



ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Общие пособия

- Брандес Г., Литература XIX века в ее главных течениях, Спб., 1895.
- Веселовский А., Этюды и характеристики, изд. 4-е доп., в двух томах, М., 1912. (Содержание: Этюды о байронизме (I. Современники поэта. II. После Байрона); Западные литературы; Польская литература и др.)
- «Всеобщая история литературы», начата под ред. В. Ф. Корша, окончена под ред. проф. А. Кирпичникова, т. IV, Спб., 1892. Раздел «Очерк истории литературы XIX столетия».
- «История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах». Сост. Владимир Зотов. Спб. — М., т. III — 1881, т. IV — 1882. (Содержание: Т. III. Литература Франции, Румынии и славянских стран. Т. IV. Литература Германии, Англии, Скандинавии, Венгрии и др. стран.)
- Батюшков Ф., История западноевропейской литературы, М., 1913.
- Ла-Барт [де] Ф., Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. (1. Люди сумеречной поры. 2. Романтический синтез, 1780—1830.) Лекции. М., 1914.
- Шахов А., Очерки литературного движения первой половины XIX века, Спб., 1913.
- М. К. [М. Кублицкий], Очерки европейских театров, М., 1848.
- Игнатов С. С., История западноевропейского театра нового времени, М. — Л., 1940.
- Льюис Дж. Г., Актеры и сценическое искусство, Варшава, 1876.
- Швыров А., Знаменитые актеры и актрисы, Спб., 1902.
- d'Amico Silvio, Storia del teatro drammatico, vol. III. Ed. Rizzoli, Milano — Roma, 1940, или Edizione Garzanti, Milano, 1953.
- Vapst G., Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène, P., 1893.
- Duboch Lucien, Histoire générale illustrée du théâtre, avec la collaboration de J. de Montbrial et de M. Horn-Monval, v. V., P., 1934.
- Enciclopedia dello Spettacolo. Direttore Silvio d'Amico Sotto gli auspici della fondazione Giorgio Cin. Case editrice Le Maschere, Roma, 1954 e seguenti. (До конца 1962 г. вышло 8 томов. Все издание рассчитано на 10 томов.)

Fechter Paul, Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters, Mannheim, 1956 (B. I. Vom Barock zum Naturalisme).

Gregor J., Weltgeschichte des Theaters, Zürich, 1933.

Mantzius Karl, A history of theatrical art in ancient and modern times, vol. VI. Classicism and Romanticism. Transl. by C. Archer. L., 1921.

Nicoll Allardyce. The development of the theatre. A study of theatrical art from beginnings to the present day, L., 1927 (второе издание — 1937 г.).

Pougin A., Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent, P., 1885.

Royer A., Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875, v. I-II, P., 1878.

Winds Adolf, Geschichte der Regie, B. und Lpz., 1925.

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Фабр д'Эглантин, Интрига через письма, Спб., 1808.

Сильвэн-Марешаль, Страшный суд над королями. Перевод и вступ. статья К. Н. Державина. В кн.: «Театральное наследие», сб. первый, Гос. Академический театр драмы, Л., 1934.

Шенье М.-Ж., Карл IX, или Урок королям. Перевод Арго. В кн.: «Французский театр эпохи Просвещения», т. II, М., 1957.

Шенье М.-Ж., Кам де Пре, или Триумф Республики. Перевод А. Гатова. Напечатан в журнале «Театр», 1939, № 7.

Делавинь К., Людовик XI. Перевод Ф. Н. Устрялова, Спб., 1877.

Пиксерекур Ж. де, Христоф Колумб, или Открытие Нового Света. Перевод Р. М. Зотова, Спб., 1821.

Дюганж и Дино. Тридцать лет, или Жизнь игрока, Спб., 1828.

Дюканж В. и Дино М., Тридцать лет, или Жизнь игрока. Перевод Э. Э. Матерна, М., 1923.

Дюканж В., Смерть Каласа. Перевод Ф. Кони, М., 1830.

Дюканж В., Тереза, или Женевская сирота. Перевод И. Г. М., 1833.

Деннери Адольф Филипп и Кормон Эжен, Две сиротки. Перевод П. И. Юркевича, Спб., 1880.

Дюмануар Ф. и Деннери А., Дон Сезар де Базан. Перевод Е. Аскинази, В. Голод, М., ВУОАП, 1955. (Есть перевод под названием «Испанский дворянин» (Дон Сезар де Базан), М., ВУОАП, 1955).

Стендаль, Расин и Шекспир. Перевод, вступ. статья и комментарии Б. Г. Рейзова. Собр. соч., под ред. А. А. Смирнова и Б. Г. Рейзова, т. IX, Л., 1938.

Мериме Проспер, Избранные драматические произведения. Вступ. статья В. Дыник, М., 1954. (Содержание: «Жакерия», перевод Н. Славятинского. — «Заметка о Кларе Гасуль», «Испанцы в Дании», перевод Б. Загорского. — «Женщина-дьявол, или Искушение святого Антония», перевод А. Арго. — «Африканская любовь», перевод Б. Загорского. — «Инес Мендо, или Посрамление предрассудка», «Инес Мендо, или Торжество предрассудка», перевод А. Арго. — «Небо и ад», «Случайность», перевод Н. Любимова. — «Карета святых даров», перевод И. Татариновой.)

Мериме Проспер, Избранные сочинения в двух томах. Редакция А. А. Смирнова и Б. Г. Рейзова, вступ. статья Ю. И. Данилина. т. I, М., 1956. (Содержание: Из «Театра Клары Гасуль»: «Испанцы в Дании», перевод Н. Рыковой. — «Небо и ад», перевод Н. Любимова. — «Карета святых даров», перевод Н. Рыковой. — «Случайность», перевод Н. Любимова. — «Жакерия», перевод Н. Славятинского, и др.)

Гюго Виктор, Собр. соч. с критико-биографическим очерком проф. А. И. Кирпичникова. М., 1915. (Т. IX — «Марион Де-Лорм», «Мария Тюдор», «Кромвель», «Эмеральда»; т. X — «Король забавляется», «Лукреция Борджиа», «Рюи-Блаз»; т. XI — «Торквемада», «Анджело», «Эрнани», «Эми Робсарт».)

Гюго Виктор, Избранные драмы в двух томах. Вступ. статья «Гюго и романтическая драма во Франции» С. С. Мокульского, переводы под ред. А. А. Смирнова, Л., 1937. (Содержание: т. I — «Предисловие к Кромвелю», перевод Б. Г. Рейзова. — «Марион Делорм», перевод Б. К. Лившица. — «Эрнани», перевод В. Рождественского; т. II — «Король забавляется», перевод П. Г. Антокольского. — «Мария Тюдор», перевод В. П. Исакова. — «Руй-Блас», перевод А. И. Оношкович-Яцына. — «Бургграфы», перевод Е. Г. Полонской.)

Гюго Виктор, Драмы, Вступ. статьи М. Трескунова, ред. переводов и комментарии А. Смирнова, М., 1958. (Содержание: «Марион Делорм», перевод А. Ахматовой. — «Эрнани», перевод В. Рождественского. — «Король забавляется», перевод П. Антокольского. — «Мария Тюдор», перевод М. Замаховской. — «Анджело, тиран Падуанский», перевод М. Лозинского. — «Рюи-Блаз», перевод Т. Щепкиной-Куперник.)

Гюго Виктор, Гернани, или Кастильская честь. Перевод Ротчева, Спб., 1830.

Гюго Виктор, Анджело («Венецианская актриса»). Перевод М. В. Самойловой, Спб., 1839.

Гюго Виктор, Марион де Лорм. Перевод В. Шершеневича, М., 1940. Кроме того, имеются переводы драм В. Гюго:

«Марион Делорм» — П. А. Каншина.

«Эрнани» — М. Минаева, П. Каншина, С. Татищева, Н. Россова, Ботчева.

«Король забавляется» — Н. Пушкирева, Н. Россова.

«Мария Тюдор» — М. В. Карнеева, М. С. Саарбекова.

«Лукреция Борджа» — Н. В. Михно.

«Анджело» — Н. В. Михно, П. А. Каншина.

«Рюи-Блаз» — М. Свечина, Д. Минаева, Н. П. Россова.

«Бургграфы» — В. Чарской и М. Севей.

Виньи Альфред де, Чаттертон. Перевод Н. Балашовой, М.—Л., 1957. Послесловие А. А. Левбарг — «Чаттертон» Альфреда де Виньи.

Дюма А. - отец, Кин, или Беспутство и гений. Перевод под ред. П. Вейнберга, Спб., 1877.

Дюма А. - отец, Мадемуазель де Бель-Иль. Перевод Н. С. Надеждиной и Э. Б. Шлосберг, Л.—М., 1958.

Дюма А. - отец, Ричард Дарлингтон («Член парламента»). Перевод и сцен. редакция С. А. Радзинского и С. М. Эйзенштейна, М., 1939.

Мюссе А. де, Театр. Перевод, вступ. статья и комментарии А. В. Федорова, М.—Л., 1934. (Содержание: Андреа дель Сарто. — Прихоти Марианны. — Фантазио. — Любовью не шутят. — Лоренцаччо. — Подсвечник. — Не надо биться об заклад. — Молча за дело. — Всего не предусмотрить. — Беттина (последняя пьеса в переводе Е. Геркена).

Мюссе А. де, Лоренцаччо, Л., 1957. Послесловие А. В. Федорова. — «Альфред де Мюссе и его историческая драма «Лоренцаччо».

Пи а Ф., Избранные произведения. Перевод М. В. Соседовой, под редакцией, со вступ. статьей и комментариями Ю. И. Данилина, М.—Л., 1934. (Содержание: Анго, Диоген. — Парижский тряпичник, и др.)

Фредерик-Леметр, Сент-Аман Ж.-А., Оверне А. и Алуа М., Робер Макер. Перевод и вступ. статья Е. Л. Финкельштейн. Напечатано в сб. «Записки о театре» Ленинградского гос. театрального института им. А. Н. Островского, М.—Л., 1960.

Скриб Эжен, Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступ. статья Е. Л. Финкельштейн, редактор С. С. Мокульский, М., 1960. (Содержание: «Шарлатанство», перевод М. Замаховской. — «Лисабонский лютник», перевод Е. Гунста. — «Бертран и Ратон, или Искусство заговора», перевод М. Левиной. — «Товарищество, или Лестница славы», перевод Н. Любимова. — «Джефет, или В поисках отца», перевод Э. Базилевской. — «Стакан воды, или Причины и следствия», перевод К. Фельдмана. — «Пуф, или Ложь и истина», перевод А. Эфрон. — «Адриенна Лекуврёр», перевод Е. Гунста.)

Кроме этого, на русский язык переведено свыше 140 пьес и оперных либретто Скриба. Его водевили переводили А. А. Шаховской, Н. И. Хмельницкий, П. С. Федоров, Ф. А. Кони, Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, А. И. Писарев, П. И. Григорьев и другие.

«Стакан воды» переводили Н. Калпашников, Н. Калитинов, Плещеев, Н. Рутильская и И. Паатон, О. Полякова и другие.

«Бертран и Ратон» переводили В. Маркович и Л. Урванцов.

«Товарищество, или Лестница славы» (др. названия «Друзья Цезарины», «Товарищи, или Дружеская помощь», «Карьеристы» («Искусство славы»)) переводили С. Кречетов, С. Версилов, К. Фельдман, Э. Косман и С. Розенфельд.

«Адриенну Лекуврёр» переводили В. Зотов, В. Маркович (Кугель), К. Тарновский и другие.

Бальзак О. де, Собр. соч. под общ. ред. А. В. Луначарского. Т. XIX. Драматические произведения, М., 1946. (Содержание: «Школа супружества», перевод Е. А. Гунста. — «Надежды Кинолы», перевод М. Л. Лозинского. — «Памела Жиро», «Делец», «Мачеха» — переводы Е. А. Гунста.)

Бальзак О., Собр. соч. в 24 томах, т. 22. Пьесы, М., 1960. (Содержание: «Вотрен», перевод Е. Гунста. — «Надежды Кинолы», перевод М. Лозинского. — «Памела Жиро», «Делец», «Мачеха», переводы Е. Гунста.)

Дюма А.-сын, Господин Альфонс. Перевод Н. А. Путьты, М., 1875.

Дюма А.-сын, Дама с камелиями, М., 1873. (Есть переводы под названием: «Как поживешь, так и прослынешь», «Маргарита Готье», «Разбитая жизнь».)

Дюма А.-сын, Денежный вопрос, Спб., 1857.

Дюма А.-сын, Полусвет. Перевод Е. В. Кашпаровой. Напечатано в журнале «Артист», 1894, приложение к № 40.

Лабिश Э., Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступительная статья В. Владимиров, М., 1959. (Содержание: «Соломенная шляпка», перевод Е. Якушкиной. — «Мизантроп», перевод А. Фарих. — «Путешествие мсье Перришона», перевод Т. Кудрявцевой. — «Пыль в глаза», «Птички», перевод Л. Завьяловой. — «Милейший Селимар», перевод Т. Кудрявцевой. — «Копилка», «Я», перевод Н. Каринцева. Куплеты в переводах А. Эфрон и Т. Щепкиной-Куперник.)

Сарду В., Колдунья, Спб., 1908.

Сарду В. и Моро, Madame Sans-Gêne. Перевод Ф. А. Корша, М., 1894. (Есть перевод под названием «Герой Первой империи».)

Сарду В., Отечество. Перевод Н. И. Коваленкова, М., 1872. (Есть переводы под названием «Граф де Ризоор», «Предательница», «Фландрия».)

Сарду В. Тоска. Перевод Ю. Громаховской, Спб., 1914.

6) Пособия

Пеллисье Ж., Французская литература XIX века. Энциклопедическая библиотека для самообразования. Главнейшие течения мировой литературы. Под ред. В. В. Битнера, ч. I и II, Спб., 1905.

Пти-де-Жюльвиль Л., Иллюстрированная история французской литературы в XIX веке, М., 1907. (Главы: Литература I Империи, Романтизм В. Гюго, Романтический театр и другие.)

Лансон Г., История французской литературы XIX века, М., 1909. «История французской литературы», т. II, 1789—1870. Редакторы тома: И. И. Анисимов, Ю. И. Данилин, А. Ф. Ивашенко, А. И. Молок, М. А. Яхонтова. Академия наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, М., 1956. Ч. I. Литература французской революции 1789—1794 гг.; ч. II. Литература с конца XVIII в. до начала 30-х годов XIX в., глава «Французский романтизм до 1830 года»; ч. III. Французская литература 30—40-х годов, главы: «Введение», «Литература Июльской революции» (раздел 2), «Виктор Гюго до революции 1848 г.», «Писатели-романтики в 30-е и 40-е годы» (разделы 1, 2, 3, 6), «Стендаль» (разделы 1, 5), «Проспер Мериме» (разделы 1, 2), «Бальзак» (разделы 1, 5), «Накануне февральской революции»; ч. IV. Литература периода 1848—1871 гг., глава: «Романисты и драматурги 50—60-х годов» (раздел 1).

«Литературные манифесты французских реалистов». Под ред. и со вступ. статьей М. К. Клемана, Л., 1935.

Гейне Г., О французской сцене. Собр. соч., т. VI, 1936.

Герцен А. И., Письма из Франции и Италии, Соч. в девяти томах, т. III, М., 1956.

Куайльяк, Физиология театров в Париже и в провинциях, Спб., 1843.

Від романтизму до натуралізму в французькому театрі». Збірник. Вступ. ст. і ред. Білецького, Харків, 1939.

Шрейдер Н. С., Творчество Мериме в период Реставрации, раздел I. 1825—1828. В кн.: «Научные записки», Днепропетровский университет, т. XXXV, 1949.

Богинская А., Драматургия Проспера Мериме. Автореферат диссертации на соиск. ученой степени кандидата филологических наук, М., 1954.

«Виктор Гюго и его время». Перевод с франц. под ред. Н. Стороженко, М., 1890.

Трескунов М. С., Виктор Гюго, М., 1954.

Волисон И. Я., Драматургия Гюго 60-х годов. В кн.: «Ученые записки Института мировой литературы им. А. М. Горького», т. 2, М., 1956.

Заборов П., Драма В. Гюго «Кромвель» и общественно-литературное движение 1820-х гг. Автореферат диссертации на соиск. ученой степени кандидата филологических наук, Л., 1960.

Реизов Б. Г., Бальзак. Сборник статей, Л., 1960.

Гербстман А. И., Театр Бальзака, Л.—М., 1931.

Державин К. Н., Театр французской революции, 1932.

Тальма Ф.-Ж., Мемуары, М.—Л., 1931.

Дейч А., Красные и черные, М.—Л., 1939.

Дейч А., Тальма, М., 1934.

Панов В., Тальма, М.—Л., 1939.

Всеволодский-Гернгросс В. Н., Театр в России в эпоху Отечественной войны, Спб., 1912. Главы III, IV, V (Монпель, Жорж).

Финкельштейн Е. Л., Мария Дорваль. В кн.: «Записки Ленинградского театрального института», Л.—М., 1941.

Финкельштейн Е. Л., Фредерик-Леметр и первая редакция «Робера Макера». В сб.: «О театре», Л.—М., 1940.

Данилин Ю., Робер Макер, «Театр», 1939, № 9.

Межевич, Рашель. В журн. «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 10.

- Панаев И., Рашель в Петербурге. Собр. соч., т. 6., Спб., 1888.
- 1894—1895. Приложения, кн. 2-я.
- Brunetière F., Histoire de la littérature française classique, vol. IV. Le XIX^e siècle, P., 1895.
- Faguet E., Dix-neuvième siècle. Etudes littéraires, 22^e éd., P., 1900.
- Faguet E., Drame ancien, drame moderne, P., 1898.
- Souriau M., Histoire du romantisme en France. 2 vol., P., 1927.
- Geoffroy Ch., Cours de littérature dramatique, ou Recueil des feuillets de Geoffroy, 6 vol., P., 1819-1820.
- Saint-Beuve C.-A., Portraits contemporains, 3 vol., P., 1847.
- Saint-Beuve C.-A., Premiers Lundis, Vol. I-II, P., 1874-1875.
- Gautier Th., Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans (1837-1852), 6 vol., Bruxelles, 1858, 1859.
- Gautier Th., Histoire du Romantisme, P., 1874.
- Janin J., Critique dramatique, 4 vol., P., 1877.
- Janin J., Histoire de la littérature dramatique, 2^e éd., 6 vol., 1855-1858.
- Devrient E., Briefe aus Paris, B., 1840.
- Dumas A., Mes mémoires, Ser. 1-10, P., 1863-1869.
- Sand G., Questions d'art et de littérature, 1878.
- Etienne C. G. et Martainville A., Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la Réunion générale, 4 vol., P., 1802.
- Lintilhac Eug., Histoire générale du théâtre en France, v. V. La Comédie. De la Révolution au Second Empire, P., 1910.
- Lucas H., Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine jusqu'à nos jours, Bruxelles-Leipzig-Paris, 2^e éd., vol. II—1862; vol. III—1863.
- Petit de Julleville L., Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis son origine jusqu'à nos jours, P., 1889.
- Barbey D'Aurevilly J., Le théâtre contemporain, vol. I-II, P., 1908.
- Faguet E., Propos de théâtre, 3 séries, P., 1906.
- Evans D.-O., Le Théâtre pendant la période romantique (1827-1848), P., 1925.
- Jakubiszyn Tatariewicz A., Teatre francuski od 1789 do 1848, Warszawa, 1956.
- Muret Th., Histoire par le théâtre 1789-1851, 3 vol., P., 1865.
- Lyonnet Ch., Dictionnaire des comédiens français, P., 1912-1913.
- Nebout P., Le Drame romantique, P., 1895.
- Descotes M., Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839), P., 1955.
- Guex J., Le théâtre et la société française de 1815 à 1848, Vercy, 1900.
- Des Granges Ch.-H., La comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet (1815-1848). Préface de J. Lemaitre, P., 1904.
- Le Breton A., Le théâtre romantique, P., s. d.
- Jusserand J., Shakespeare en France, P., 1898.
- Brunetière F., Les époques du théâtre français, P., 1893.
- Lemaitre J., Impressions de théâtre, 2^e éd., 10 vol., P., 1890.
- Claretie J., Profils de théâtre, P., 1902.
- Montchamp L., de, et Mosont, Les reines de la rampe, P., 1863.
- Pougin A., Acteurs et actrices d'autrefois, P., 1897.
- Sarcey Fr., Quarante ans de théâtre, P., 1901.
- Vacquerie, Profils et grimaces, éd. 4^e, P., 1864.
- Weiss J., Le théâtre et les mœurs, 4^e éd., vol. I-III, P., 1889.

- Hallays Dabot V., Histoire de la censure théâtrale en France, P., 1862.
- Le Senne Ch., Code du théâtre (lois, règlements, jurisprudence, usages), P., 1882.
- Toubin, Geschichte des französischen Theaters während der ersten Revolution, Hamburg, 1848.
- Welschinger H., Le Théâtre de la Révolution (1789-1799). P., 1880.
- Hérissay J., Le Monde des théâtres pendant la Révolution, 1922.
- Lumière H., Le Théâtre français pendant la Révolution. P., 1894.
- Copin A., Talma et la Révolution. 2^e éd., P., 1888.
- Copin A., Talma et l'Empire. P., 1887.
- Moreau, Mémoires historiques et littéraires sur F.-J., Talma, P., 1826.
- Regnault-Warin, Mémoires historiques et critiques sur Talma, P., 1827.
- Talma, veuve, Etudes sur l'art théâtral suivis d'anecdotes inédites sur Talma et de la correspondance de Ducis avec cet artiste, 1792-1815, P., 1836.
- Lecomte L.-H., Napoléon et le monde dramatique, P., 1912.
- Liéby A., Etude sur le théâtre de M. J. Chénier, P., 1901.
- Bellier-Dumaine Ch., Alexandre Duval et son œuvre dramatique, Rennes, 1905.
- Van Bellen Eise Carel, Les origines du mélodrame, Utrecht, 1927.
- Ginisty P., Le Mélodrame, P., 1911.
- Hartog, Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique, son influence, P., 1913.
- Le Grofflic Ch., Le centenaire de Casimir Delavigne (1793-1893), 1893.
- Filon Aug., Mérimée, P., 1898.
- Parigot H., Alexandre Dumas-père, P., 1902.
- Glachant V., Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo, P., 1903.
- Lyonnet H., Les «Premières» de V. Hugo, P., 1930.
- Pendell William D., Victor Hugo's acted dramas and the contemporary press, Baltimore, 1947.
- Gaudon J., Victor Hugo, dramaturge, P., 1955.
- Sakellaridès E., Alfred de Vigny, auteur dramatique, 1902.
- Lafoscade L., Le théâtre d'A. de Musset, P., 1901.
- Suarès A., Alfred de Musset au théâtre, P., 1923.
- Milatchiche, Théâtre de H. de Balzac, P., 1930.
- Legouvé E., Eugène Scribe, P., 1874.
- Kaufmann M., Zur Technik der Komödien von Eugene Scribe, Hamburg, 1911.
- Janin J., Ponsard, P., 1872.
- Claretie J., Alexandre Dumas-fils, P., 1883.
- Stanley-Schwarz H., Alexandre Dumas-fils, Dramatist, New York, 1927.
- Gaillard de Champris H., Emile Augier et la comédie sociale, P., 1910.
- Lacour L., Gaulois et Parisiens (Labiche, Meilhac et Halévy, Gondinet), P., 1883.
- Falter H., Die Technik des Komödien von Eugene Labiche, 1909.
- D'Almeida L., L'œuvre littéraire de Pailleron, P., 1888.
- Deries L., Octave Feuillet, P., 1902.
- Lacour L., Trois théâtres: Augier, Dumas-fils, Sardou, P., 1880.

- Rebell H., Victorien Sardou, P., 1903.
- Albert M., Les théâtres des Boulevards. 1789—1848, P., 1902.
- Beaulieu H., Les Théâtres du Boulevard du Crime, P., 1905.
- Cain G., Anciens théâtres de Paris, P., 1906.
- Ginisty P., Le théâtre de la rue, P., 1925.
- Allévy-Viala M.-A., Inscenizacja romantyczna we Francji, Warszawa, 1958.
- Joannidès A., La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs. Avec une préface de J. Claretie, P., 1901.
- Pougin A., La Comédie-Française et la Révolution, P., 1902.
- Laugier E., Documents historiques sur la Comédie-Française sous le règne de Napoléon I-er, P., 1853.
- Manne E.-D., de et Ménétrier C., Galerie historique de la Comédie-Française pour servir de complément à la troupe de Talma, Lyon, 1876.
- Houssaye Arsène, La Comédie-Française. 1680-1880, P., 1880.
- Soubies A., La Comédie-Française depuis l'époque romantique. 1825-1894, P., 1895.
- Fabre Emile, Histoire de la Comédie-Française, P., 1946.
- Sarcey F., La Comédie-Française. Comédiens et Comédiennes, 1876.
- Porel P., et Monval G., Odéon, vol. I-II, P., 1876.
- Geoffroy Ch., Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants, P., 1855.
- Mirecourt Eug., de, Mademoiselle George, 1870.
- Chémery P., Mémoires inédits de Mlle George, P., 1908.
- Descotes M., L'acteur Joanny et son journal inédit (Extraits), P., 1955.
- Lecomte L.-H., Un comédien au XIX^e siècle. Frédéric-Lemaître, 2 vol., P., 1888.
- Silvain Eug., Frédéric-Lemaître, P., 1930.
- Les cent et un Robert Macaire, composés et dessinés par H. Daumier, sur les idées et les légendes de Ch. Philippon. Texte par M. Alhoy et L. Huart, P., 1843.
- Ginisty P., Bocage, P., 1932.
- Nozière, Madame Dorval, P., 1930.
- Sand G., et Dorval, Correspondance inédite. P., 1953.
- Janin J., Rachel et la tragédie, P., 1859.
- D'Heylli G., Rachel d'après sa correspondance, P., 1882.
- Barthou L., Rachel, P., 1926.
- Faucigny-Lucinge de, Rachel et son temps, 2^e éd., P., 1910.
- Lucas-Dubretton J., Rachel, P., 1936.
- Samson, veuve, Rachel et Samson. Souvenirs de théâtre par la veuve de Samson, 3^e éd., P., 1898.
- Samson, Mémoires, P., 1882.
- Journal de Edmond Got., P., 1910.
- Duval G., Virginie Déjazet. 1797-1875, P., 1876.
- Lecomte L.-H., Une comédienne au XIX^e siècle. Virginie Déjazet. P., 1892.
- Janin J., Debureau. Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'histoire du théâtre français, 3^e éd., P., 1833.
- Pericaud L., Le théâtre de Funambules, P., 1897.
- Remy T., Jean-Gaspard Debureau. Préface de J.-L. Barrault, P., 1954.
- Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau, préface par Champfleury. P., 1889.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Байрон Дж. Г., Соч. под редакцией С. А. Венгерова, Спб., т. II — 1904, т. III — 1905. (Содержание: т. II — «Манфред», перевод Д. Церетелева, предисловие Н. А. Котляревского; «Марино Фальеро», перевод А. Соколовского, предисловие К. К. Арсеньева; «Сарданапал», перевод П. Вейнберга, предисловие Л. Ю. Шепелевича; «Двое Фоскари», перевод А. Соколовского, предисловие Ф. А. Броуна; «Каин», перевод Е. Зарина, предисловие П. Вейнберга; т. III — «Небо и Земля», перевод Е. Зарина, предисловие Э. Радлова; «Вернер, или Наследство», перевод Н. Холодковского, предисловие Евг. Аничкова; «Преображенный урод», перевод П. О. Морозова, предисловие Евг. Аничкова.)

Байрон Дж. Г., Пьесы («Библиотека драматурга»). Редактор тома А. Аникст, вступит. статья А. Аникста, М., 1959. (Содержание: «Манфред», перевод И. Бунина; «Марино Фальеро, дож Венецианский», перевод Г. Шенгели; «Сарданапал», перевод И. Бунина; «Вернер, или Наследство», перевод Г. Шенгели.)

Шелли П.-Б., Полн. собр. соч. в переводе К. Д. Бальмонта, новое трехтомное перераб. изд., Спб., 1907. (Содержание: «Ченчи», «Освобожденный Прометей» и др.)

Шелли П.-Б., Ченчи. Перевод П. И. Вейнберга, Спб., 1895.

Бульвер-Литтон Э.-Д., Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступит. статья Ю. Кагарлицкого, М., 1960. (Содержание: «Лионская красавица», перевод Л. Большиной; «Рингелье», перевод П. Козлова; «Деньги», перевод Н. Надеждиной; «Мы не так плохи, как кажемся», перевод Н. Минц и Ф. Миркамаловой; «Дарнлей», перевод В. Лившиц и Л. Рейнгардт.)

б) Пособия

«История английской литературы», АН СССР, М., т. II, вып. первый — 1953, вып. второй — 1955. (Содержание: вып. I: гл. 1 — Французская революция 1789 г. и английская литература, гл. 2 — Озерная школа, гл. 6 — Байрон, гл. 7 — Шелли; вып. II: гл. 1 — Писатели-викторианцы (Бульвер и др.)

Елистратова А. А., Байрон, М., 1956.

Анисимов И., Байрон. В кн.: Анисимов И., Классическое наследство и современность, М., 1960.

Минц Н., Эдмунд Кин, М., 1957.

Кагарлицкий Ю., Был ли Эдмунд Кин романтическим актером? Журн. «Театр», 1957, № 8.

Кагарлицкий Ю., Эдмунд Кин. Сб. «Труд актера», № 18, 1959. Sainisbury G., A history of nineteenth century literature (1780—1900), L., 1925.

Boas F.-S., From Richardson to Pinero, L., 1937.

Ten Eyek Perry, Masters of Dramatic Comedy, Cambridge, 1939.

Nicoll All., British Drama, N. Y., 1925.

Nicoll All., A History of early 19-th century drama, L., 1937.

Watson E. B., Sheridan to Robertson, Cambridge, 1953.

Gray Duncan, The life and work of lord Byron, L., 1947.

Nichol John, Byron, L., 1919.

Marchand Leslie A., Byron. A biography, N. Y., 1957.

Brandes G., Shelley und Lord Byron, Leipzig, 1894.

Escarpit R., Lord Byron, un temperament littéraire (1956—1957).

Savin M., Thomas William Robertson: his plays and stagecraft, Brown, 1956.

- Doran, Annual of the English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean, v. II, N. Y., 1865.
 Stahl E. L., Das englische Theater im XIX Jahrhundert, B., 1914.
 Odell G. C. D., Shakespear from Betterton to Irving, v. II, L., 1921.
 Sprague A. C., Shakespearian Players and Performances, Cambridge, 1953.
 Barry Cornwall (B. W. Procter), Life of Edmund Kean, L., 1835.
 Hillbrand H. N., Edmund Kean, N. Y., 1933.
 Giles P., Kean, N. Y., 1939.
 Driver L. S., Fanny Kemble, 1933.
 Macready's Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters, N. Y., 1875.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

- Монти В., Кай Гракх. Перевод В. Крестовского, Спб., 1882.
 Пеллико С., Франческа да Римини. Перевод А. Элькана, Спб., 1861.
 Мандзони А., Граф Карманьола. Перевод В. Верстовского, Спб., 1888.
 Никколини Дж. Б., Антонио Фоскарини. Перевод В. Крестовского, Спб., 1882.
 Мандзони А., Адельгиз (хор из трагедии). Перевод И. Козлова. Первые напечатано в журн. «Вестник Европы» за 1837 (№ 8), затем перепечатывалось в Собр. соч. И. Козлова.
 Джакометти П., Гражданская смерть. Перевод А. Н. Островского под названием «Семья преступника». А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XI, М., 1952.
 Косса П., Нерон, 1903.
 Косса П., Мессалина, 1879.
 Феррари П., Гольдони и его шестнадцать новых комедий. Перевод П. Рождественского под названием «В борьбе за идею», 1900.

б) Пособия

- Оветт А., История итальянской литературы. Перевод А. Усовой под редакцией В. Шишмарева, Спб., 1908 (имеется также перевод, сделанный С. И. Соболевским, М., 1922).
 Фриче В., Итальянская литература XIX века, М., 1916.
 Реизов Б., Исторический смысл трагедии А. Мандзони «Граф Карманьола», «Романо-германская филология». Сборник статей в честь академика В. Ф. Шишмарева, изд. Ленинградского университета, 1957.
 Дживелегов А., Алессандро Мандзони и его роман. Напечатана в качестве предисловия к изд. романа А. Мандзони «Обрученные», М. — Л., «Academia», 1936.
 Егерман Э., Алессандро Мандзони — автор «Обрученных». Напечатана в качестве предисловия к изд. романа А. Мандзони «Обрученные», М., Гослитиздат, 1955.
 Морозов П., Драматическая литература и театр в Италии со времени ее политического возрождения. Сборник историко-театральной секции, т. 1, Петроград, 1918.
 Ристори А., Этюды и воспоминания, Спб., 1904.
 «50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси». Составила по мемуарам Э. Росси С. И. Лаврентьева, Спб., 1896.

- Росси Э., Автобиографические письма к Анжело Губернатису, «Артист», 1889, кн. 3 и 4.
- Сальвини Т., Листки из автобиографии, «Артист», 1894, кн. 34, 35.
- Сальвини Т., Несколько мыслей о сценическом искусстве, «Артист», 1891, кн. 14.
- «Из мемуаров Томмазо Сальвини», «Театр», 1955, № 9 и 10.
- «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков». Под редакцией А. А. Гвоздева, М.—Л., 1939.
- Данилевский Г., Письма из-за границы, главы VII, VIII, X и XII. Собр. соч., т. XXIII, Спб., 1901.
- Кугель А., Театральные портреты, П., 1923.
- «Мастера театра в образах Шекспира». Сб. под редакцией М. М. Морозова, Л., 1939.
- Станиславский К. С., Собр. соч. в восьми томах, М., 1954—1961.
- Вересаев В., Сальвини — Отелло. Соч., т. IV, 1948.
- Юрьев Ю. Записки, т. 1, Л.—М., 1941.
- Смирнова Н., Воспоминания, изд. ВТО, 1947.
- Григорьев Ап., Великий трагик. В его кн.; «Воспоминания», «Academia», 1930.
- Папазян В., По театрам мира, 1937.
- Яблочкина А., Жизнь в театре, М., 1953.
- Юренева В., Записки актрисы, М.—Л., 1946.
- Нь, Сальвини в роли Отелло. «Письма об искусстве», «Русский Вестник», 1890, кн. VII.
- Баженов А. Н., Сочинения и переводы, т. 1, М., 1869.
- Толя, Эрнест Росси, Спб., 1877.
- Дживелегов А., Томмазо Сальвини, «Сообщения Института истории искусств», вып. 10—11, Изд. АН СССР, 1957.
- De Sanctis Fr., La letteratura italiana del sec. XIX, Napoli, 1912 (или любое другое издание).
- De Sanctis, Saggi e scritti critici e vari, vol. VII: La scuola democratica.
- Clark and Freesly, A history of modern drama, Ch. VI, Italy by Domenico Vittorini, 1947.
- Rossi V., Storia della letteratura italiana, vol. III, Milano, 1945.
- Roux A., Littérature contemporaine en Italie, Paris.
- Ottolini V., Il teatro in Italia. Milano.
- Dornis J., Le théâtre italien contemporain, P., 1903.
- Amico S., Storia del teatro italiano, vol. III.
- Tonelli L., Il Teatro italiano delle origini ai giorni nostri, Milano, 1923.
- Apollonio M., Storia del teatro italiano, vol. IV, Firenze, Sansoni, 1940.
- Russo Luigi, Da Manzoni a Pirandello, v. II, Firenze, Sansoni, 1956.
- Pandolfi V., Antologia del grande attore, Bari, 1954 или: Antologia del grande attore, Firenze, 1958.
- Levi C., Il teatro. Guide bibliografiche, Roma, 1921.
- Chiarini G., La vita di Ugo Foscolo, Firenze, 1910.
- Santini E., Il teatro di A. Manzoni, Palermo, 1940.
- Allison Peers E., The influence of Manzoni in Spain, Cambridge, 1932.
- Contini G., Manzoni contro Racine (в кн.: «Un anno di letteratura», Firenze, 1942).

- Modena G., Carteggio, Roma, 1959.
 Actors on acting, N. Y., 1949.
 Fontane T., Plaudereien über Theater, 1936.
 Klemperer V., Tommaso Salvini. «Bühne und Welt», 1909, Februar,
 H. I.
 Rossi E., Quaranti anni di Vita Artistica, vol. 1, 2, 3. Firenze,
 1887—1890.
 Antona-Traversi C., Le Grandi Attrici del Tempo Andato, vol. I.
 Salvini T., Ricordi, Aneddoti ed Impressioni, Milano, 1895.
 Salvini Celso, Tommaso Salvini nella storia dal teatro e nella
 storia del suo tempo, Milano, 1955.
 Orsini G., Ernesto Rossi nel teatro di ieri e d'oggi, Milano—Roma,
 1946.

ТЕАТР

СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИХ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ

- «История американской литературы», т. I, АН СССР, М. — Л., 1947.
 Дурьлин С., Айра Олдридж, М., 1940.
 James H., The American Scene, N. Y., 1890.
 Freedley and Reeves, The American Theatre, N. Y., 1945.
 Anderson John, The American Theatre, N. Y., 1938.
 Brown T. A., A History of the New York Stage, N. Y., 1903.
 Dickinson Thomas H., Playwrights of the New American
 Theatre, N. Y., 1925.
 Hornblow Arthur, A History of the Theatre in America from
 its beginnings to the present time, vol. 1—2, Philadelphia—London, 1919.
 Mayorga Margaret, A Short Story of the American Drama.
 Moses Montrose J. and Brown John Mason (Editors), The
 American Theatre as Seen by Its Critics. 1752—1934, N. Y., 1934.
 Odell George C. D., Annals of the New York Stage, Columbia
 University Press, N. Y., 1938.
 Quinn Arthur Hobson, A History of the American Drama
 from the Civil War to the Present Day, N. Y., 1945.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Здание театра Французской Комедии, переименованного в 1789 году в театр Нации (впоследствии здание театра Одеон)	57
Гравюра «Здесь танцуют». Празднование дня Федерации на месте прежней Бастилии. Июль 1790 года	63
Мари-Жозеф Шенье	67
Сцена из мелодрамы «Монастырские жертвы» Ж.-М. Монвеля.	76
Франсуа-Жозеф Тальма в роли Нерона. «Эпихариса и Нерон, или Заговор свободы» Э. Легуве, 1794 г.	93
Франсуа-Жозеф Тальма в роли Магомета II. «Магомет II» П. Баур-Лормиана, 1811 г.	99
Театр Французской Комедии на улице Ришелье	104
Франсуа-Жозеф Тальма в роли Мариньи-сына. «Тамплиеры» Ф. Ренуара, 1805 г.	113
Сцена из мелодрамы «Тереза, или Женевская сирота» В. Дюканжа. Театр Амбигю-Комик, 1820 г.	153
Зрители бульварного театра на представлении мелодрамы. Виктор Гюго	163
«Битва» на премьере «Эрнани» В. Гюго	174
М-ль Марс в роли Тизбе. «Анджело» В. Гюго. Театр Французской Комедии, 1835 г.	177
Сцена из драмы «Рюи Блаз» В. Гюго. Театр Ренессанс, 1838 г.	179
Эскиз костюма Рюи Блаза. Художник Луи Буланже, 1838 г.	180
Альфред де Виньи	188
Мари Дорваль в роли Китти Белл. «Чаттертон» А. де Виньи. Театр Французской Комедии, 1835 г.	196
Сцена из драмы «Антони» А. Дюма	199
Занавес Исторического театра	203
Пьер Бокаж в роли Анго. «Анго» Ф. Пиа. Театр Амбигю-Комик, 1835 г.	230
Сцена из комедии «Стакан воды» Э. Скриба. Театр Французской Комедии, 1846 г.	241
Э. Скриб подсчитывает свои авторские доходы. Современная карикатура	245
Оноре Бальзак	253
Сцена из комедии «Меркаде» О. Бальзака. Театр Жимназ, 1851 г.	263
Сцена из драмы «Мачеха» О. Бальзака. Исторический театр, 1848 г.	265
Театр Порт-Сен-Мартен. 1830—1840-е годы	270
М-ль Марс	281
	671

М-ль Жорж	283
Пьер Бокаж в роли Буридана. «Нельская башня» А. Дюма. Театр Порт-Сен-Мартен, 1832 г.	286
Мари Дорваль в роли Марьон Делорм. «Марьон Делорм» В. Гюго. Театр Порт-Сен-Мартен, 1831 г.	291
Фредерик-Леметр в роли Робера Макера «Постоялый двор Адре» Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта. Театр Амбигю-Комик, 1823 г.	295
Фредерик-Леметр и Серр в ролях Робера Макера и Бертрана. «Постоялый двор Адре» Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта. Театр Порт-Сен-Мартен, 1832 г.	296
Фредерик-Леметр в роли Жоржа Жермани. «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа	297
Фредерик-Леметр в роли Эдгара Равенсвуда. «Ламермурская невеста» В. Дюканжа. Театр Порт-Сен-Мартен, 1828 г.	299
Гравюра О. Домье «Львиная доля» из серии «Сто один Робер Макер»	300
Виргиния Дежазе в роли виконта Леторьера в одноименной пьесе. Театр Пале-Рояль, 1841 г.	306
Виргиния Дежазе в роли Свободы. «Песни Беранже» Л.-Ф. Клервиля и Л. Тибу. Театр Пале-Рояль, 1857 г.	307
Жан-Гаспар-Батист Дебюро	309
Жозеф-Исидор Сансон в роли Бертрана Ранцау. «Бертран и Ратон» Э. Скриба. Театр Французской Комедии, 1836 г.	316
Элиза Рашель в роли Роксаны. «Баязет» Ж. Расина	321
Элиза Рашель в роли Федры. «Федра» Ж. Расина	323

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Театр Ковент-Гарден, 1808 г.	382
Фойе театра Ковент-Гарден, 1823 г.	386
Театр Дрюри-Лейн, 1814 г.	387
Джордж Гордон Байрон	399
Перси Биши Шелли	417
Сара Сиддонс в роли королевы Елизаветы	434
Сара Сиддонс в роли Изабеллы	435
Сцена из спектакля «Гамлет» В. Шекспира. Гамлет — Д. Кембл, Офелия — Г. Смитсон. Гастроли в Париже, 1827 г.	437
Джон Филипп Кембл в роли Кориолана. «Кориолан» В. Шекспира	438
Эдмунд Кин	441
Эдмунд Кин в роли Шейлока. «Венецианский купец» В. Шекспира	444
Эдмунд Кин в роли Ричарда III. «Ричард III» В. Шекспира.	446
Эдмунд Кин в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира	447
Карикатура на Эдмунда Кина	452
Фанни Кембл	454
Элиза Вестрис в комедийной роли	460
Сэмюэль Фелпс в роли Фальстафа. «Генрих IV» В. Шекспира	478
Чарльз Кин в роли Ричарда III. «Ричард III» В. Шекспира	479

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Сильвио Пеллико	523
Алессандро Мандзони	528
Театр Аполло в Риме	544
Густаво Модена	549

Паоло Джакометти	564
Паоло Феррари	569
Аделаида Ристори	576
Аделаида Ристори в роли Елизаветы. «Елизавета, королева Англии» П. Джакометти	580
Аделаида Ристори в роли Медеи. «Медея» Э. Легуве	581
Аделаида Ристори в роли леди Макбет. «Макбет» В. Шекспира	584
Эрнесто Росси	588
Эрнесто Росси в роли Макбета. «Макбет» В. Шекспира	591
Эрнесто Росси в роли короля Лира. «Король Лир» В. Шекспира	592
Эрнесто Росси в роли Ричарда III. «Ричард III» В. Шекспира	593
Эрнесто Росси в роли Кина. «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма	595
Томмазо Сальвини в роли Коррадо. «Гражданская смерть» П. Джакометти	605
Программа гастролей Томмазо Сальвини в Лондоне, 1875 г.	607
Томмазо Сальвини в роли Отелло. «Отелло» В. Шекспира	609
Томмазо Сальвини в роли Самсона. «Самсон» д'Асте	614

ТЕАТР СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИХ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ

Роберт Монтгомери Берд	625
Анна Кора Моуэт	627
Театр Олимпик. Нью-Йорк, 1848 г.	631
Театр Бертон. Нью-Йорк	631
Старый Бродвейский театр	632
Эдвин Форрест	636
Шарлотта Кашмен в роли леди Макбет. «Макбет» В. Шекспира	640
Бостонский театр	647
Театр Форда. Вашингтон. Здесь 14 апреля 1865 года был убит президент А. Линкольн	648
Джозеф Джефферсон в роли Рипа Ван Винкля в инсценировке рассказа «Рип Ван Винкль» В. Ирвинга	651
Театр Бута. Нью-Йорк	653

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аддисон, Джозеф — 437
Адзельо, Массимо д' — 485, 507
Айкен, Джордж — 628
Аксаков, С. Т. — 284
Александр I — 10
Аллан-Депрео, Л. Р. — 211, 317
Алуа, Морис — 298
Альфьери, Витторио — 403, 410, 487, 492, 496, 497, 500, 503, 519, 521, 526, 532, 533, 538, 539, 542, 543, 545—548, 550, 560, 562, 567, 576, 581, 587, 589, 602—604, 606
Андерсен, Ганс Христиан — 25
Аникст, А. А. — 383
Анисе-Буржуа, Огюст — 159
Аннунцио — см. Д'Аннунцио
Антуан, Андре — 258, 362—364, 366, 370
Антъе, Бенжамен — 152, 292, 294—296, 298
Араго, Этьен — 156
Арагон, Луи — 136
Ариосто, Лодовико — 165
Аристомед — 498
Аристофан — 209, 421
Арминий — 501
Арналь, Этьен — 304
Арно А. (старший) — 94, 97, 98, 114, 127, 278, 498
Арно Л. (младший) — 127
Арну-Плесси, Жанна-Софи — 366, 367
Арчер, В. — 472
Асте д' — 605, 613, 614
Бабеф, Гракх — 83, 103
Байрон, Генри Джемс — 472
Байрон, Джордж Гордон — 13, 17, 18, 22—24, 27, 148, 208, 272, 379, 380, 397—416, 418, 423, 441, 451, 476, 515, 538, 539, 603
Байяр, Жан-Франсуа — 156, 261, 305
Бакстон — 468
Бальдези, Элизабет — 544
Бальзак, Оноре де — 13, 27, 32—34, 43, 50, 133, 172, 173, 182, 195, 235, 245, 251—268, 278, 300, 302, 313, 363—366
Бальбо, Чезаре — 507
Банделло, Маттео — 225
Барант — 128, 129
Барбье, Огюст — 156
Баретти, Джузеппе — 511
Барре, Пьер-Ив — 80
Баррьер, Теодор — 340
Бартелеми, Жан-Жак — 127, 155
Бартоломью — 389
Басселен, Оливье — 80
Батист — 109
Баур-Лормиан П. — 99

- Беккет Дж. А. Э. — 398
Белинский, В. Г. — 20, 21, 25,
32, 33, 115, 178, 194, 227,
405, 439
Бенжамен — 298
Бенкрофт, Сквайр — 40, 384,
480—482
Бенкрофт, Э. — 40, 384
Беннистер, Джон — 461
Бентам, Иеремия — 379
Бера, Ф. — 305, 307
Беранже, Пьер-Жан — 43, 126,
127, 155, 245, 306, 308
Берд, Роберт Монтгомери — 624,
625, 636, 637
Берк, Эдмунд — 378
Берлиоз, Гектор — 43, 272
Бернар, Сара — 606
Берше, Джованни (Хризостом) —
13, 513, 514, 517, 518
Бизе, Жорж — 43
Бичер-Стоу, Гарриет — 33, 622,
628, 633, 649
Бланес Пелегринэ (Паоло Бал-
ли) — 545—547
Бланки, Луи Огюст — 181
Блок, Жан-Ришар — 147
Бовале, Пьер-Франсуа — 315
Бодлер, Шарль — 54, 330
Бокаж, Пьер — 22, 23, 38, 51,
230, 285—289, 293, 294, 298,
315, 328
Бокер, Джордж Генри — 624—626
Боккаччо, Джованни — 225
Болл, Джон — 393
Бомарше (Пьер-Огюстен Карон) —
56, 75, 165, 260, 268, 273, 280,
317, 390
Бомонт, Френсис — 474
Бон, Белотти — 580
Бональд де — 46, 106, 114, 125
Бордые, Франсуа — 86
Борсьери, Пьетро — 513—515
Браун, Джон — 183, 620, 624
Браун, Эрмитейдж — 422
Бреме, Лодовико — 510, 513, 526
Брицци — 594
Бронте, Эмилия — 380
Брут, Луций Юний — 573
Брут, Марк Юний — 520, 521
Брюне, Жан-Жозеф — 117, 304
Буало-Депрео, Никола — 520
Буланже, Клеман — 274
Буланже, Луи — 180, 274
Бульвер-Литтон, Эдуард Джор-
дж — 381, 427—431, 458, 467,
468, 474, 635, 655
Буниин, И. А. — 408, 412
Бурбоны — 45—47, 98, 124—127,
129, 131, 132, 147, 155, 157,
162, 164, 173, 187, 238, 239,
268, 294, 336, 409, 486, 488,
506, 508, 553, 560
Бусико, Дайон — 463, 467, 469,
470, 472, 475, 479, 628, 645,
649
Бут, Джон Уилкс — 652, 653
Бут, Ричард — 633
Бут, Эдвин — 633, 650, 652—656,
Бут, Юний Брут — 449, 450, 453,
633, 634, 650
Бутервек — 512
Бушарди, Жозеф — 159
Бюргер, Готфрид — 513, 517, 518
Бюхнер, Георг — 34
Варки, Бенедетто — 221
Вебстер, Джон — 474
Веллингтон — 132
Вентиньяно — 603
Вергилий — 500, 516, 522
Верди, Джузеппе — 187, 238, 529,
561, 575
Вересаев, В. В. — 602
Верешмарти, Михай — 13, 23, 25
Вестрис, Элиза — 26, 87, 89,
459—463, 467, 471, 473, 474,
479, 480
Вестрис, Анджело — 461

- Виктория, королева Англии — 376, 471, 476, 479
 Виктор-Эммануил II — 555, 558, 559, 605
 Вильмонт, Н. — 578
 Вильнев, Теодор-Фердинанд Валлон де — 156
 Вильсон, Джон — 424
 Виньи, Альфред де — 13, 18, 19, 23, 27, 169, 187—197, 280, 289, 290, 293, 315
 Висконти, Бьянка — 625
 Висконти, Эрмес — 13, 512, 515—522
 Вите, Людовик — 136
 Вольтер (Аруэ), Франсуа-Мари — 58, 60, 62, 66, 69, 71, 91, 96, 100, 148, 152, 308, 319, 492, 497, 520, 550, 603, 604
 Вольтер, Шарлотта — 606
 Вордсворт, Вильям — 393—396
 Вьенне, Жан — 127
- Габио, Жан-Луи — 71
 Габсбурги — 508
 Гаварни, Поль — 274
 Гайдн, Иосиф — 132
 Галеви, Людовик — 238, 352, 356
 Гарибальди, Джузеппе — 183, 529, 552, 556—558, 583, 601—603, 612
 Гаррикс, Давид — 38, 91, 379, 400, 402, 431—433, 436, 461—463, 465, 474, 590, 634, 635, 647
 Гаррисон — 622
 Гаццолетти, Антонио — 561, 563
 Гварацци — 550
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — 23, 509
 Гейне, Генрих — 10, 23, 27, 182, 305, 441, 442, 445
 Генрих III — 395
 Генрих IV — 126, 191
 Гент, Ли — 461
- Георг IV — 421
 Герцен, А. И. — 81, 82, 122, 183, 204, 233, 235, 236, 303, 304, 306, 308, 320, 322, 326—328, 446, 552, 553
 Гёте, Иоганн Вольфганг — 393, 400, 407, 408, 415, 456, 500, 511, 515, 518, 532, 543, 603.
 Гизо, Франсуа-Пьер-Гийом — 128—134, 162, 167, 272, 302.
 Го, Эдмон — 26, 39, 211, 338, 355, 362—366, 368
 Гоголь, Н. В. — 35
 Годвин, Вильям — 379, 389, 416, 420, 634
 Годвин, Э. — 481
 Голсуорси, Джон — 35
 Гольдони, Карло — 492, 542, 543, 545, 560, 567, 568, 570, 571, 576, 577, 581, 589, 602, 603
 Гольдсмит, Оливер — 385, 474, 649
 Гомер — 500, 502, 503, 516, 603
 Гонкур, Жюль — 29
 Гонкур, Эдмон — 29
 Горький, А. М. — 31, 106, 181, 187, 226
 Госсек, Франсуа Жозеф — 61, 62
 Готье, Теофиль — 277, 290, 313
 Гофман, Эрнст Теодор Амедей — 13, 19
 Гоцци, Карло — 543, 570
 Гракхи — 499
 Грамши, Антонио — 485
 Гранмениль, Жан-Батист Фрошар — 89
 Грант — 653
 Грасси, Паоло — 570
 Грибоедов, А. С. — 35
 Григорьев, Ап. — 602, 611, 612, 615
 Грилло, Капраник дель — 579
 Гримальди, Джозеф — 384, 465—467
 Гримальди, Джузеппе — 465

Гримм, бр. — 25
Гриффит, Дейвид Уорк — 161
Губернатис, Анджело — 594
Гуж, Олимпия де — 71
Гуно, Шарль — 238
Гюго, Виктор — 13, 17, 18, 22—
25, 27, 43, 49, 97, 98, 127—
129, 148, 160—187, 189, 191,
198, 200, 201, 205, 206, 226,
228, 229, 235, 248, 257, 272,
273, 276, 280—282, 284, 285,
290, 291, 293, 315, 330, 363,
366, 430, 475, 522, 557, 563,
582
Давенпорт, Фанни — 646
Давид, Луи — 56, 61, 62, 68, 72,
91, 92, 134
Даламбер, Жан-Лерон — 79
Данилевский, Г. П. — 560
Д'Аннунцио, Габриеле — 586, 615
Данте, Алигьери — 525, 541, 561,
586, 594, 603, 614, 626
Дантон, Жорж-Жак — 64, 70, 87,
394
Дебюро (семья актеров) — 308
Дебюро, Жан-Гаспар-Батист — 51,
269, 308—314
Дебюро, Шарль — 314
Девериа, Ашиль — 274, 276
Девис, Кларк — 650
Девриент, Людвиг — 13, 23, 26,
656
Дегарсен, Мадлен-Мари — 89
Деджани — 571
Дежазе, Виргиния — 51, 304—308
Дезожье, Марк-Антуан — 61
Декомберусс, Алексис-Барб-Бе-
нуа — 292
Делавинь, Казимир — 99, 128,
147—151, 276, 315, 475, 550,
587
Делакруа, Эжен — 43, 274, 313
Деларош, Поль — 274, 275
Делеклюз, Луи-Шарль — 136, 137

Дели, Августин — 646
Делоне, Луи — 211, 366
Демулен, Камилль — 64, 70
Деннери, Адольф-Филипп — 160,
161, 181, 262, 292, 302, 331,
360
Деплешен — 274, 276
Дерби — 428
Дефо, Даниэль — 27
Дефонтен, Гильом-Франсуа — 81
Дешан, Эмиль — 189
Джакометти, Паоло — 563—568,
580, 582, 583, 605, 613
Джеральд, Дуглас — 426, 427,
468
Джефферсон, Джозеф (дед) — 647
Джефферсон, Джозеф (отец) —
647, 648
Джефферсон, Джозеф (млад-
ший) — 628, 633, 647—651
Джефферсон, Томас — 647
Джеффрис — 512
Джоберти — 507
Джонс, Генри — 468
Джонсон — 621
Джонсон, Бен — 385
Джордан, Доротея — 461
Дзанерини, Петрония — 543
Дибнин, Том — 464
Дидро, Дени — 27, 34, 71, 75,
101, 167, 268, 273, 595
Диккенс, Чарльз — 13, 27, 33, 35,
380, 426, 427, 451, 456, 458,
462, 464, 465, 468, 469, 641,
649
Дино — 154
Дингельштедт, Франц — 40
Дитерль, Жюль-Пьер-Мишель —
274, 276
Дитмер — 136
Добиньи — 152
Доменикони — 603
Домье, Оноре — 43, 300—302
Дорваль, Мари — 43, 51, 154, 192,

196, 197, 286, 288—294, 296,
297, 315
Дотори, Карл — 498
Драйзер, Теодор — 623
Дру, Джон — 646
Дузе, Элеонора — 586
Дэпаньи — 156
Дюваль, Жорж — 116, 315
Дювейрье, Шарль — 226
Дювер Феликс-Огюст — 156
Дюгазон, Жан-Батист — 89, 90, 95
Дюканж, Виктор — 152—155, 271,
290, 296—299
Дюкре-Дюмениль, Ф. Г. — 120
Дюма, Александр (отец) — 25,
128, 148, 157, 189, 197—205,
239, 275, 276, 280, 284—286,
290, 302, 303, 315, 327, 469,
595
Дюма, Александр (сын) — 35, 54,
184, 246, 251, 315, 330, 331,
339—346, 351, 357, 359, 361—
363, 646
Дюмануар (Филипп-Франсуа Пи-
нель) — 160, 181, 302, 305
Дюпоншель — 275
Дюпор, Поль — 318
Дюсис, Жан — 56, 96, 97, 271
Дюшенуа (Катерина Рафен) —
270, 279
Еврипид — 134, 322
Елизавета, королева Англии —
424, 578
Ермолова, М. Н. — 186
Жанен, Жюль — 301, 313, 319,
323, 340
Жем — 261
Жемье, Фирмен — 102, 370
Жерико, Теодор — 277
Жеффруа, Эдмон — 315, 365
Жоанни, Жан-Бернар — 189, 315
Жорж (Жозефина Веймер) —
282—284, 318

Жоффруа — 99, 100.
Жун Этьен В.-Ж. — 98, 127, 271,
278

Зейдельман, Карл — 26, 38, 39
Золя, Эмиль — 245, 268, 369,
370, 585, 613, 623

Ибсен, Генрик — 35
Иванов, И. И. — 600
Иммерман, Карл — 40
Инчболд, Элизабет — 391, 392
Ирасек, Алоис — 27
Ирвинг, Вашингтон — 622, 630,
632, 633, 649—651
Ирвинг, Генри — 415, 429, 482,
606, 652

Каве, Эдмон-Людовик-Огюст — 136
Кавур, Камилло-Бензо, граф —
507, 557—560, 601
Кагарлицкий, Ю. И. — 385
Калас, Жан — 71
Кан, Максим дю — 330
Кант, Иммануил — 511
Караджале, Йон Лука — 27
Каратыгин, В. А. — 150, 154
Карион-Низа — 96
Карл-Альберт Савойский — 507,
553—555

Карл I — 164
Карл X — 46, 125, 137, 155, 162,
170, 278

Карлейль, Томас — 429
Карно, Лазар — 491
Каро, Жюли — 95
Карраро, Тино — 570
Катона, Йозеф — 24
Каццола, Климентина — 604
Кашмен, Шарлотта — 453, 633,
638—641

Кемберлен, Ричард — 400
Кембл, Джон Филипп — 386, 387,
431, 432, 436—439, 441, 443,
445, 449, 453, 456—458

Кембл, Фанни — 453, 633
Кембл, Чарльз — 272, 453, 633
Кенье, Луи-Шарль — 122—124
Кин, Лора — 646
Кин, Чарльз — 40, 458, 475—
480, 590
Кин, Эдмунд — 13, 22, 23, 26, 38,
201, 202, 272, 379, 424, 426,
439—456, 467, 475, 633, 634,
636
Киплинг, Реднард — 470
Китс, Джон — 421, 422
Клейст, Генрих фон — 19, 23
Клервиль, Луи-Франсуа — 307,
308
Клерон, Ипполита (Лерис де
Латюд) — 91
Коклен, Бенуа-Констан (стар-
ший) — 317, 355, 606, 608
Коклен, Эрнест (младший) — 317
Кокс, Шарлотта — 451
Коленкур — 538
Коллинз, Уилки — 381, 468
Колосова-Каратыгина, А. М. —
211, 582
Кольман, Джордж (младший) —
397, 400, 649
Кольридж, Сэмюэль Тейлор —
393—396, 424, 456
Комиссаржевская, В. Ф. — 606
Констан, Бенжамен — 114—116
Конфалоньери, Федерико — 514
Кормон, Фернан — 160
Корнель, Пьер — 59, 60, 100, 122,
165, 248, 319, 603
Корнуол, Барри (Проктор, Брайн
Уоллер) — 424
Корс, Жан-Батист — 123, 124
Косса, Пьетро — 587
Коцебу, Август — 97, 400, 623
Кребильон, Проспер-Жюлио де
(старший) — 123
Крылов, В. (Александров В. А.) —
355
Кугель, А. Р. — 602

Кудлич, Бонавентура — 40
Кузен, Жак (Рейньи Б. де) — 79
Кук, Джордж — 453
Купер, Фенимор — 622, 633
Курбе, Гюстав — 43
Курций, Квинт — 135

Лабиш, Эжен — 352—356
Лаврентьева, С. И. — 594
Лагранж (Шарль Верле) — 317
Лакомб, Клер — 87
Ламартедьер, Ж.-А.-Ф. — 77, 89,
120, 157
Ламартин, Альфонс де — 27
Лами, Эжен — 274
Ланж, Анна-Франсуаза-Элизабет
— 89
Лансиваль, Люс де — 94, 96, 114
Лансон, Гюстав — 332, 333, 346
Ларив, Жан — 91
Лаубе, Генрих — 26, 40
Лафон, Пьер — 279
Лафосс — 96
Лаффит, Жак — 47, 240
Лебрен — 129
Левассёр, Пьер — 304
Левек, Мари-Элоиза-Жаклина —
124
Левик, В. В. — 409
Легран, Поль — 314
Легуве, Эрнест — 93, 96, 246, 581,
582
Лейа, Жан-Луи — 88
Лейденский, Ян — 239
Лейн, Луиза (миссис Джон
Дру) — 633, 646, 647
Лекен, Анри-Луи — 38, 91, 100
Леконт, Ипполит — 274
Лемб, Чарльз — 424
Лемерсье, Луи-Жан-Непомюсен —
109, 112, 114, 115, 239, 278
Лемстр, Жюль — 336, 364, 365
Лемьер, Антуан — 66, 492
Лендор, Уолтер Севедж — 422,
423

- Ленин, В. И. — 9—11, 21, 23, 44—46, 59, 338, 376, 536, 620, 621
- Ленский, А. П. — 187, 602
- Леонидов, Л. М. — 602
- Леопольд — 123
- Лепелетье, Эдмон Адольф — 63
- Лесаж, Ален-Рене — 317
- Лессинг, Готгольд Эфраим — 34, 511
- Лефевр — 274, 276
- Ли, Софья — 415
- Лнар — 302
- Ливий, Тит — 248
- Лижье, Пьер — 315
- Лиль, Руже де — 62
- Линкольн, Авраам — 620, 621, 648, 652
- Листон, Джон — 459
- Лонгфелло, Генри Уодсуорт — 622, 633, 636
- Лондон, Джек — 623
- Лоран — 311
- Луи-Филипп (герцог Орлеанский) — 47, 48, 149, 158, 176, 181, 197, 228, 234, 239, 250, 258, 301, 302, 325
- Лукиан — 516
- Людовик XI — 276
- Людовик XIII — 430
- Людовик XVI — 45, 69, 88, 164, 192, 257, 278, 389, 436
- Людовик XVIII — 45, 46, 125
- Люше, Огюст — 228—230
- Лычагов, К. Ф. — 472
- Льюис, Метью Грегори — 392, 400
- Мадзини, Джузеппе — 502, 507, 527—529, 536—538, 542, 548, 550, 552, 555, 556, 558, 602
- Майерони, Акилло — 569
- Майяр (Мария-Тереза Даву) — 62
- Маклин, Чарльз — 445
- Макреди, Вильям Чарльз — 272, 385, 415, 429, 453—459, 462, 475, 479, 480, 633, 638, 639
- Макферсон, Джемс — 501
- Мальон — 292
- Мамели — 554
- Мандзони, Алессандро — 13, 509, 510, 512, 516, 518, 526—537, 539, 541, 542, 550, 568, 603
- Марат, Жан-Поль — 63, 70, 88
- Маренко, Карло — 541, 542
- Мариво, Пьер — 280, 317, 367
- Мария Антуанетта — 89, 389
- Мария-Луиза — 531, 538
- Мария Стюарт — 578, 579
- Маркионни, Анджело — 544
- Маркионни, Карлотта — 522, 527, 544, 545, 547, 577
- Маркионни, Луиджи — 544, 545
- Маркионни, Тереза — 544, 545
- Маркс, Карл — 10—13, 16—20, 28, 43, 45—48, 51, 52, 55, 64, 94, 106—108, 114, 117, 144, 175, 182, 183, 190, 195, 227, 231, 234—236, 248, 251, 254—256, 288, 301, 302, 319, 325, 327, 350, 373, 375—377, 389, 404, 416, 423, 441, 507, 536, 554—556, 620—622
- Маркс-Эвелинг, Элеонора — 416
- Марло, Кристофер — 445,
- Маррокези, Антонио — 545—547, 552
- Марс (Анна Буте) — 148, 177, 189, 270, 280—282, 315
- Мартынов, А. Е. — 582, 644
- Марсо, Марсель — 314
- Масс, Вл. — 161
- Массон — 156
- Мегюль, Этьен-Никола — 61
- Медебак, Джироламо — 570
- Медичи, Мария — 191
- Мейербер, Джакомо (Якоб Бер) — 238, 239, 274, 275
- Мельяк, Анри — 352, 356
- Мендон, Джозеф — 459

- Мери, Жозеф — 127, 155
 Мериме, Проспер — 27, 34, 43,
 50, 137—147, 206, 207, 216,
 219, 222, 239
 Мерсье, Луи-Себастьян — 34, 56,
 75, 273
 Мессинджер, Филипп — 445, 474,
 634, 652
 Местр, Жозеф де — 46, 106, 125
 Метастазио, Пьетро — 132
 Меттерних, Клеменс Лотар — 505,
 507, 527, 536
 Мэтьюс — 471
 Микеланджело Буонарроти —
 214, 465
 Милле, Жан-Франсуа — 43
 Милло, М. — 38
 Мильман, Генри Харт — 397
 Мильтон, Джон — 516
 Мирабо, Оноре-Габриэль — 87
 Мицкевич, Адам — 13, 22—25, 27
 Модена, Густаво — 22, 38, 543,
 546, 548—552, 558, 561, 575,
 585—587, 589, 590, 595, 601,
 602
 Модена, Джакомо — 543, 548
 Моджеевская, Хелена — 633
 Мольер (Жан-Батист Поклен) —
 60, 79, 109, 165, 166, 209, 260,
 266, 268, 280, 317, 362, 363,
 366, 367, 603, 626
 Монвель, Ж.-М. — 71, 75—77, 89,
 90, 157, 280
 Монкальво — 576, 577
 Монкриф — 461
 Монсиньи, Пьер-Александр де —
 61
 Монти, Винченцо — 488, 496—
 500, 502, 504, 508, 510, 531,
 543, 560, 562, 603
 Мопассан, Ги де — 245
 Морелли, Алаmano — 561, 590
 Моро — 503
 Моуэт, Анна Кора — 626, 627
 Моцарт, Вольфганг Амедей — 132
 Мочалов, П. С. — 23, 26, 154,
 596, 611
 Муне-Сюлли, Жан — 606
 Мур, Томас — 413
 Мур, Эдуард — 433
 Муссолини, Бенито — 554
 Мысовская, А. Д. — 208
 Мэтьюрин, Чарльз Роберт — 397
 Мэтьюс, Чарльз (младший) — 462
 Мэтьюс, Чарльз (старший) — 461
 Мюссе, Альфред де — 21, 192,
 205—226, 317, 363, 366, 367,
 580
 Мюссе, Поль де — 225
 Мюрат, Иоахим — 495, 522, 534
 Нази, Луи — 493
 Найт, Дж. — 583
 Наполеон I Бонапарт — 15, 44—
 46, 50, 51, 64, 66, 85, 96, 98,
 100, 103—105, 107—110, 112,
 113, 115—117, 123, 124, 127,
 131, 138, 157, 162, 164, 248,
 268—270, 284, 349, 350, 373,
 398, 405, 409, 422, 423, 429,
 481, 488—491, 494—497, 499—
 505, 523, 530, 531, 534, 538
 Наполеон III (Луи Бонапарт) —
 13, 51—53, 182, 183, 234, 250,
 251, 287, 325, 328, 351, 358,
 556—558
 Невшато, Франсуа — 88
 Некрасов, Н. А. — 233, 358
 Нёруда, Ян — 27
 Нестрой, Иоагани Непомук — 25
 Николай I — 324
 Никколини, Джованни Батиста —
 24, 515, 537—542, 547, 560—
 562, 603, 605
 Николль, Оллардайс — 470
 Новалис (Фридрих фон Гарден-
 берг) — 23, 32
 Ноде, Жан-Батист-Жюльен-Мар-
 сель — 87, 88

Нодье, Шарль — 123, 311—313
Норрис — 623
Ноульс, Джемс Шеридан — 397

Обер, Даниэль-Франсуа-Эспри — 238, 274
Обри — 62
Оверне — 298
Одри, Жак-Шарль — 304
Оже — 127
Ожешко, Элиза — 27
Ожье, Эмиль — 35, 54, 184, 246, 251, 303, 315, 317, 330—340, 343—345, 347, 351, 357, 359, 361—364, 367, 568
О'Коннор, Фергюс — 375
Олдридж, Айра — 38, 39, 633, 641—644, 650
Онгаро, Франческо дель — 560, 561
О'Нил, Элиза — 453
Островский, А. Н. — 35, 358, 566, 593, 602
Оффенбах, Жак — 356, 357, 367

Павсаний — 498
Пальерон, Эдуард — 568
Пальм — 561
Панаев, И. И. — 233, 322
Папазян, Ваграм — 566
Парини, Джузеппе — 571
Пейн — 450
Пелланди — 547
Пеллико, Сильвио — 22, 508, 514, 519, 522—527, 532, 533, 541, 544, 550, 551, 560, 562, 568, 576, 586, 587, 589, 603, 626
Пиа, Феликс — 226—235, 285, 302
Пий VII — 503, 538
Пий IX — 553, 555, 558
Ппис, Пьер-Антуан-Огюстен — 80
Пикар, Андре — 116, 315
Пиксерекур, Гильбер де — 119—124, 154, 155, 271, 276, 425

Пиндемонте, Джованни — 492, 501, 504
Пиндемонте, Ипполито — 488, 496, 500—502, 508
Пинеро, Артур — 468, 472
Писарро, Франсиско — 624
Планше, Джемс Робинсон — 383, 462, 463, 468
Плеханов, Г. В. — 107
Плутарх — 222
По, Эдгар — 622
Полиант — 294—296
Понсар, Франсуа — 235, 248—251, 315, 324, 327, 332, 335
Порро, Луиджи — 514
Потье, Шарль-Габриэль — 304
Престон, Томас — 389
Прово — 362, 363, 366, 368
Прус, Болеслав (Александр Гло-вацкий) — 27
Пти-Мере — 152
Паурсон, Шарль-Гаспар — 318
Пушкин, А. С. — 21, 35, 107, 205, 206, 282, 397, 406, 424, 538

Рабле, Франсуа — 165
Раде, Жан-Батист — 81
Раймунд, Фердинанд — 25
Рамоллино, Летиция — 538
Расин, Жан — 69, 96, 100, 116, 122, 131—135, 137, 248, 319, 321—323, 518, 582, 603, 634
Рафаэль, Санцио д'Урбино — 579
Раффе — 274
Рашель (Элиза-Рашель Феликс) — 16, 43, 51, 246, 318—326, 581, 590, 604
Ремюза, Франсуа-Мари-Шарль — 136
Ренуар, Франсуа-Жюст-Мари — 112—115
Ренье, Ф.-Ж. — 317, 363, 368
Риего-и-Нуњес, Рафаэль де — 10

- Ристори, Аделаида — 39, 552, 559, 565, 575—587, 590, 593, 594, 601—603, 605, 606
- Рич, Джон — 463, 465
- Ришелье, кардинал — 430
- Робертсон, Томас Вильям — 35, 459, 469—472, 482
- Робеспьер, Максимилиан — 61, 63—66, 73, 75, 85, 86, 88, 95, 109, 394
- Робсон, Стюарт — 646
- Ролан, Ромен — 102, 147, 370
- Романьози, Джан Доменико — 13, 512, 514—516, 518
- Росси, Эрнесто — 26, 38, 39, 150, 540, 552, 561, 566, 575, 580, 584, 586—602, 604—606, 611, 614
- Россини, Джакомо-Антонио — 122, 238, 274
- Ротшильд, Джемс — 52
- Рубен — 298
- Рубинштейн, Н. Г. — 593
- Руссо, Жан-Жак — 17, 23, 27, 32, 37, 63—66, 79, 101, 107, 490
- Садовский, П. М. — 644
- Сакки, Антонио — 543
- Салтыков-Щедрин, М. Е. — 344, 347, 351, 358
- Сальвини, Алессандро — 602
- Сальвини (отец) — 602
- Сальвини, Томмазо — 26, 38, 39, 552, 557, 561, 565—567, 574, 575, 577, 579, 583, 586, 587, 594, 596, 601—615, 655, 656
- Санд, Жорж — 43, 313, 328
- Сансон, Жозеф-Исидор — 316—318, 363, 366, 368, 604
- Сарду, Викторьен — 54, 184, 246, 305, 330, 331, 343, 345—352, 357, 360, 362, 646
- Сарсе, Франсиск — 345, 368
- Саути, Роберт — 393, 394
- Седен, Мишель — 56, 75
- Селест (Селест Эллиот) — 426
- Семенова, Е. С. — 282, 284
- Сен-Жюст, Луи-Антуан — 64, 65
- Сен-Симон, Клод-Анри — 47
- Сент-Аман, Ж.-А. — 294—296, 298
- Сент-Бёв, Шарль-Огюстен — 151
- Сен-Фаль (Этьен Мейнье) — 92
- Сервантес Сааведра, Мигель де — 32, 165, 351, 360
- Серр — 296
- Серов, А. Н. — 575, 583
- Сешан — 274, 276
- Сиббер, Колли — 445
- Сиддонс, Сара — 400, 402, 431—437, 439, 583
- Сильвен-Марешаль, Пьер — 83, 89
- Симон — 89
- Сисери, Пьер-Люк-Шарль — 274—276
- Сисмонди де — 515
- Скабичевский, А. М. — 366
- Скотт, Вальтер — 27, 32, 33, 150, 152, 252, 272, 298, 380, 393, 397, 413, 423, 437, 640
- Скриб, Огюстен-Эжен — 35, 111, 151, 224, 235—247, 250, 251, 257, 278, 303, 305, 315—317, 324, 335, 346, 347, 349, 353, 367, 567, 582, 602
- Словацкий, Юлиуш — 13, 22—25
- Смитсон, Генриетта Констанс — 272, 437
- Сографи — 493
- Соколовский, А. — 411
- Сорен, Жозеф — 66
- Софокл — 134, 516, 565
- Спартак — 624
- Сталь, Жермена де — 13, 17, 18, 23, 32, 49, 100, 107, 108, 110, 114, 164, 167, 435, 492, 510—513, 516
- Станиславский, К. С. — 161, 362, 596—598, 602, 610, 612, 615
- Стендаль (Анри Бейль) — 13, 17, 27, 30, 33, 34, 43, 50, 111,

- 125, 126, 131—139, 141, 142,
146, 162, 165, 167, 272, 430,
492, 518, 545, 547
- Стоун, Джон — 625, 635—637
- Страссольдо — 519
- Стрелер, Джорджио — 570
- Сувестр, Эмиль — 285
- Суворин, А. С. — 606
- Суворов, А. В. — 490
- Сулье, Фредерик — 226
- Суме, Александр — 129
- Сфорца, Франческо — 625
- Сю, Эжен — 33, 227
- Тайлер, Уот — 393
- Талейран, Шарль-Морис — 240,
506
- Тальма Франсуа-Жозеф — 12, 38,
43, 51, 66, 68, 87—102, 108,
113, 127, 128, 148, 168, 270,
273, 279, 280, 282, 304, 315,
318, 450, 455, 456, 634
- Тацит, Корнелий — 135, 502
- Твен, Марк — 623
- Тейлор — 275, 276
- Тейлор, Том — 468, 475
- Тейлор, Чарльз — 628, 649
- Тейт — 448
- Теккерей, Уильям — 13, 27, 31,
33, 380, 427, 469
- Тернер, Нат — 620
- Терри, Элен — 415, 481, 615
- Тибу, Ламбер — 307, 308, 340
- Тик, Людвиг — 25, 456
- Тимoleon — 573
- Тобин, Джон — 398
- Толстой, А. К. — 587, 594
- Толстой, Л. Н. — 623
- Томсон, Б. — 433
- Тотен, Жан-Батист — 124
- Три, Кювелье де — 123
- Тургенев, Н. И. — 505
- Тыл Йосеф Каэтан — 24, 25
- Тэн, Ипполит — 29, 53
- Тьерсо, Жюльен — 62
- Тьерри, Жак-Никола-Огюстен —
167
- Уайльд, Оскар — 468
- Уайт, Лемюэль — 635
- Уиллис, Натаниэль Баркер — 625
- Уилтон-Бенкрофт, Мери — 480 —
482
- Уитмен, Уолт — 622, 630, 633,
637
- Уитьер — 622
- Уорнер — 473
- Уэллс, Герберт — 471
- Фаррен, Вильям — 459
- Федотова, Г. Н. — 583, 599
- Фейдо — 330
- Фёйе, Октав — 315
- Фелпс, Сэмюэль — 26, 40, 473—
482
- Фердинанд II — 554, 558
- Феррари, Паоло — 568—574, 582
- Фехтер, Шарль-Альберт — 480
- Фёшер — 274, 276
- Фински, Джузеппе — 158
- Филидор, Франсуа-Андре — 61
- Филипп II — 395
- Филипп IV — 113
- Филиппс — 622
- Фильдинг, Генри — 27, 32, 383,
459, 461
- Фирмен, Жан-Франсуа — 315
- Флетчер, Джон — 397, 398, 474
- Флобер, Гюстав — 35, 54, 245,
329, 330
- Фолкнер, Эдмунд — 470
- Фосит, Джон — 459
- Фосколо, Уго — 496, 502—505,
508, 514, 526
- Фостер, Джон — 468
- Фориэль, Клод — 518
- Форрест, Эдвин — 625, 633,
635—638, 650, 653

- Форстер — 456
 Франциск I — 229
 Фредерик-Леметр (Антуан-Луи-Проспер Леметр) — 22, 23, 27, 38, 43, 51, 154, 160, 181, 200, 258, 262, 289, 293—303, 308, 313, 315, 590
 Фурье, Франсуа-Мари-Шарль — 47
 Фуше, Жозеф — 503
 Фьеве, Жозеф — 71
- Хезлит, Вильям — 424, 435, 445, 447, 456
 Хей — 389
 Херн, Джемс — 627
 Хилдрет — 622
 Ховард, Джон — 391
 Холкрофт, Томас — 390—392, 425, 426
 Холодковский, Н. — 400
 Хоум — 635
 Хоутон, Стенли — 470
 Хоуэлс, Вильям Динн — 629
 Хэр, Джон — 481
- Цакони, Эрmete — 566
 Цезарь, Юлий — 519, 521
- Чаплин, Чарльз Спенсер — 313
 Чаттертон — 193
 Чемберс, Мери — 451
 Чернышевский, Н. Г. — 125, 334
 Честерфильд — 392
 Чинтио, Джеральди — 610
- Шапиро, И. С. — 160
 Шатобриан, Франсуа-Рене де — 18, 23, 32, 49, 106, 107, 114—116, 125, 129, 134, 136, 187
 Шевченко, Т. Г. — 644
 Шейл, Ричард Лалор — 396, 397
 Шекспир, Вильям — 26, 39, 91, 96, 97, 108, 112, 123, 128—137, 149, 150, 165, 166, 181, 184, 189—191, 216, 218, 221, 222, 271, 272, 331, 379, 385, 396, 401—403, 405, 406, 424, 437, 438, 442—448, 450, 451, 453, 458, 459, 463, 474—478, 480, 488, 497, 498, 504, 510, 511, 515, 516, 518, 520, 532, 539, 546, 561, 565, 575, 580, 583, 584, 587, 590—594, 599, 603, 604, 606, 608, 612, 629, 634, 636, 638—643, 646, 650, 652—654
 Шелли, Перси Биши — 18, 22, 23, 379, 380, 398, 416—421, 423, 511, 539
 Шенье, Мари-Жозеф — 12, 56, 61, 65—74, 89, 92, 94, 96, 152, 157, 170, 492, 497, 499, 515, 522
 Шервинский, С. В. — 210
 Шери, Роза — 211
 Шеридан, Ричард — 378, 379, 390, 395, 400, 402, 403, 425, 432, 436, 463, 474, 475, 481, 626, 646, 649
 Шиллер, Фридрих — 17, 34, 39, 77, 108, 114, 120, 128, 129, 206, 266, 393, 395, 400, 406, 510, 511, 515, 532, 539, 550, 565, 575, 577—579, 581, 602, 603
 Шлегель, Август Вильгельм — 13, 510, 511, 516
 Шлегель, Фридрих — 13
 Шнейдер, Гортензия — 52, 367
 Шове — 534
 Шоу, Бернард — 35, 470, 472
 Шумский, С. В. — 355
- Щепкин, М. С. — 39, 324, 446, 644
- Эвелинг, Эдуард — 416
 Эглантин, Фабр д' — 78, 79
 Эгрешши, Габор — 38

Эйр — 389
Экгоф, Конрад — 38
Эленшлегер, Адам Готлоб — 25
Эллистон, Вильям — 384, 385, 461
Энгельс, Фридрих — 10—13, 16—
20, 28, 43, 45—48, 51, 52, 55,
64, 94, 107, 108, 114, 117,
144, 175, 182, 183, 190, 195,
227, 231, 234—236, 248, 251,
254—256, 288, 302, 319, 325
327, 350, 373, 375—377, 389
404, 416, 441, 507, 554, 556.
557, 620, 621
Эсхил — 418
Южин-Сумбатов, А. И. — 186
Юнг, Чарльз — 23, 453
Юрьев, Ю. М. — 187, 597

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие (Е. Л. Финкельштейн)	3
Введение (Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг)	9

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

(Г. Б. Асеева, Л. А. Левбарг, Е. Л. Финкельштейн)

Исторические условия развития (Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг)	43
Театр французской революции 1789—1794 годов (Е. Л. Финкельштейн)	55
Театр периода Консульства и Империи (Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг)	102
Театр периода Реставрации и Июльской монархии (Е. Л. Финкельштейн)	124
Гюго (Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг)	161
Виньи (Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг)	187
Дюма (Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг)	197
Мюссе (Е. Л. Финкельштейн)	205
Социальная мелодрама 1830—1840-х годов (Е. Л. Финкельштейн)	226
Скриб и Понсар (Е. Л. Финкельштейн)	235
Бальзак (Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг)	251
Сценическое искусство первой половины XIX века (Е. Л. Финкельштейн)	268
Театр периода Второй империи (Г. Б. Асеева)	325

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Аникст, Ю. И. Кагарлицкий)

Исторические условия развития (Ю. И. Кагарлицкий)	373
Театры и репертуар (Ю. И. Кагарлицкий)	381
Драматургия конца XVIII — начала XIX века (А. А. Аникст)	388
Мелодрама (Ю. И. Кагарлицкий)	425
Актерское искусство первой половины XIX века (Ю. И. Кагарлицкий)	431
Драматургия 1850—1860-х годов (Ю. И. Кагарлицкий)	467
Сценическое искусство 1850—1860-х годов (Ю. И. Кагарлицкий)	473

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР 1789—1848 годов

(А. К. Дживелегов, Н. Б. Томашевский)

Исторические условия развития (Н. Б. Томашевский)	48
Итальянский театр в яcobинский период (А. К. Дживелегов, Н. Б. Томашевский)	49
Итальянский театр при Наполеоне (Н. Б. Томашевский)	49
Итальянский театр эпохи национальных революций (до 1848 года) (Н. Б. Томашевский)	505
Актерское искусство первой половины XIX века (А. К. Дживелегов)	54

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР 1848—1870 годов

(Е. В. Можаровская)

Исторические условия развития	55
Драматургия	55
Актерское искусство	57

ТЕАТР

СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИХ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ

(К. Д. Белоголовова)

Исторические условия развития	61
Драматургия	62
Сценическое искусство до гражданской войны	62
Сценическое искусство после гражданской войны	64

Приложения

Основная библиография	65
Перечень иллюстраций	67
Указатель имен	67

ИСТОРИЯ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

ТОМ 3

М. «Искусство». 1963. 688 стр. 792. И
И90

Редактор Н. Б. Полякова. Оформление художников Я. Д. Егорова и Г. А. Кудряцева.
Художественный редактор Э. Э. Ринчино. Технические редакторы Э. Н. Малек и М. А. Пан-
кратова. Корректор Н. Г. Антокольская.

Слако в набор 5/VII 1962 г. Подписано в печать 13/III 1963 г. Форм. бум. 60×90^{1/16}.
Печ. л. 43. Уч.-изд. 42,27 л. Тираж 5000 экз. А01274. Изд. № 4171. Зак. № 617. Цена 1 р. 63 к.

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25

Московская типография № 8 Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза.
Москва, 1-й Рижский пер., 2

